

Elena Vianu

delacroix



Editura Meridiane



Elena Vianu

# delacroix

Cuvînt Înainte  
de Geo Șerban

EDITURA MERIDIANE

București, 1968

Pe coperta I:  
 DELACROIX: *Grecia murind  
 pe ruinele de la Missolonghi*  
 (fragment)  
 Muzeul Artelor Frumoase—Bordeaux  
 Preiss & Co. Kunstverlag, Ismaning.

Pe coperta a IV-a:  
 DELACROIX—(fotografie)



## CUVÎNT ÎNAINTE

În perspectiva unei activități dusă pînă la împlinirea pentru care Elena Vianu avea și pregătirea și perseverența trebuitoare, această carte despre Delacroix ar fi reprezentat o etapă pregătitoare, o treaptă spre realizări capabile să impună vederi originale, să susțină și să încurajeze cercetarea creatoare. Și iată că numai după cîțiva ani de la apariția inițială a lucrării, în 1960, ea se retirește acum postum. Dacă nimeni nu va mai căuta să identifice vreodată în paginile sale premisele acelei *opere* ce aștepta să fie desăvîrșită, orice cititor descoperă, în schimb, imediat, attributele unei *personalități* de o nobilă alcătuire. Ceea ce n-a ajuns să înfăptuiască în întindere, Elena Vianu compensează prin intensitatea vibrației afective și intelectuale puse în fiecare dintre lucrările. ei. Cuvîntul apt să definească cel mai exact impresia produsă de acestea este, probabil, *pasiunea* — pasiune a frumosului, a înțelegerii, a muncii îndeplinite conștiincios. Reconstituirea universului artistic al lui Delacroix, făcută cu scrupul științific, rămîne tot timpul sub semnul emoției, al comunicării interioare, într-un fel accesibil numai celui ce a încercat să pătrundă el însuși tainele actului creator. Mai înainte de a se dedica profesiei universitare și exercițiului critic cu aplicație asupra literaturii franceze, în care era o emerită cunoscătoare, Elena Vianu fusese ispitită de pictură. Se simțea chemată să surprindă pe pînză jocul luminilor și umbrelor dăruind obiectelor, aparent inerte, o viață tumultuoasă și era, mai ales, atrasă de poezia infinită a culorilor. Unde mai mult decît în natură acest joc și această poezie se desfășoară mai exuberant? Firesc, deci, pasiunea sa trebuia să-și aștepte corespondentul ideal în peisaj, contemplat nu atît dintr-o nevoie de observație, de studiu al volumelor și formelor, cît dintr-un impuls vital dornic să se consume fără amîinare — am zice acum, biciuit parcă de presimțirea sfîrșitului vremelnic. Nu altceva, se vede, căuta Elena Vianu în creația măștrilor și apropierea de

Delacroix va fi fost dictată, nu încapă îndoială, tocmai de nevoia de a da satisfacție extraordinarei vitalități ce-o stăpînea. Captivată de explozia de energie din tablourile pictorului romantic, Elena Vianu îi identifică cu aviditate resorturile, refăcîndu-i meticolos experiența dintr-o ambiție de a-l explica pe el și, implicit, de a se pricepe pe sine. Popasul îndelung asupra operelor capitale — « Pluta Meduzei », « Măcelul din Chios », « Libertatea călăuzind poporul », « Nunta evreiască » și celelalte — convertește studiul metodic în biografie trăită. Reconstituirea drumului parcurs de Delacroix de la romantismul incandescent la seninătatea clasică și robustețea realistă, fascinantă lui călătorie prin Dante, Shakespeare, Byron și înapoi la Racine, devine, dacă nu o profesiune de credință, mărturia unor preferințe, înclinații și aptitudini, împiedicate de cine știe ce secrete rețineri să se valorifice plenar în creații personale și obligate să se manifeste pieziș, pe această indirectă cale. Într-adevăr, spiritul artistic, seducția reveriei par a fi fost copleșite în cazul Elenei Vianu de luciditatea analitică, de considerente de ordine și echilibru, care au și orientat-o către valorile stabile, ferite de fluctuațiile fanteziei. O succintă cercetare monografică asupra lui Racine, dar cu deosebire cartea dedicată moralistilor francezi — și una și alta ieșite din preocupări didactice — atestă o receptivitate nuanțată, pătrundere interpretativă și capacitatea de a situa subiectul oricît de îndepărtat în timp, într-o perspectivă actuală, contemporană. Elena Vianu practica studiul literaturii nu din obligații profesionale, ci dintr-o curiozitate pentru tot ce reprezintă fruct al inteligenței și talentului, cu care ea însăși fusese înzestrată de Parca. În interesul său neistovit pentru autorii moderni se va desluși, dincolo de nonconformismul critic, nevoia de zăre proprie artistului, refuzul mărginirii, stagnării, un atașament lăuntric pentru procesul de continuă devenire și îmbogățire a patrimoniului spiritual al omenirii. Lărgimea registrului său intelectual și afectiv este probată de atîtea studii și articole îmbrățișînd autorii cei mai diverși de la La Fontaine, Balzac și Mérimée pînă la Proust, Anouilh, Cocteau, Giraudoux și Ionesco, de fiecare dată cu un ochi proaspăt, perspicace, în stare să adauge la interpretări prestigioase, pe care nu-și propune să le concureze, măcar un fascicul inedit de lumină, posibilitatea încă unui unghi de investigație. Acea care s-a devotat cu atîta dăruire frumosului era ea însăși destinată să stimuleze pasiunea frumosului. Grația cu care se apleca asupra subiectelor favorite, urzind în jurul lor o canava fină de gânduri proprii, distincția pe care o punea în alegerea expresiei, dînd — ca și ilustrul său soț, Tudor Vianu — o tentă evocatoare chiar și celor mai docte expuneri, sînt doar răsfrîngerile rituale ale acelui farmec ce însoțea pretutindeni prezența Elenei Vianu.



« Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent comme un soupir étouffé de Weber. »

BAUDELAIRE

# I. MOARTEA MAMEI

« J'ai dans mon cœur quelque chose de noir  
à contenter. »<sup>1</sup>.

DELACROIX

Într-o dulce și surîzătoare zi de septembrie 1814, un băiat firav de vreo șaptesprezece ani sta înmăprietrit lângă patul mamei lui. Femeia își dăduse sufletul cu câteva clipe mai înainte. Tînărul iubise cu patimă pe bătrînica ce stătea acum solemnă și indiferentă în fața lui. Fusesse cel mai mic și cel mai răsfățat dintre copiii ei. Fratele său, Charles, avea douăzeci de ani mai mult decît el, iar Henriette, sora lui, iar fi putut fi mamă dat fiind că se căsătorise în 1797, cu un an înainte de nașterea lui Eugène. Băiatul era cu mult cel mai mic dintre copii, și aceasta avea să fie pentru el un fapt plin de stranii și însemnate urmări.

Femeia aceasta, al cărei chip moartea se grăbise sălcioplească în lemn dur, fusese cîndva o fermecătoare fetiță născută și crescută în inima Parisului. Numele ei era Victoire Oeben și era fîca unuia din acei meșteri artiști, ieșiți dintr-o veche tradiție franceză. Tatăl ei, Jean-François Oeben, fusese «ébéniste du roi». El desenase, sculptase și încheiase, de-a lungul unei vieți întregi, mobile gingașe și împodobite, pe care le însemna într-un colț cu numele lui, astfel precum un pictor semnează o pînză. Mobilele acestea erau de altfel

---

<sup>1</sup> Este în mine . . . un străfund negru, pe care sînt nevoit săl satisfac. 8

concepute cu grija, fantezia și imaginația pe care o cere orice operă de artă. Jean-François Oeben fusese un artist.

Cînd Oeben muri, soția lui, bunica lui Eugène, se căsătorii pentru a doua oară cu cel mai bun dintre meșterii atelierului său, cu Jean-Henri Riesener. Dintr-această a doua căsătorie se născu un fiu, fratele vitreg al Victoriei, Henri Riesener; el deveni pictor, după ce fusese elevul lui Vincent și al lui David. Fiul lui Henri, pictorul Léon Riesener, natură boemă și fantască, va fi toată viața prietenul mai vîrstnic și foarte drag al lui Eugène.

Oebenii erau, după cum se vede, un neam de artiști. Ei trăiau de multe generații în cartierul Arsenalului, în centrul Parisului meșteșugăresc. Cînd Victoire, fetiță de șaisprezece ani, se căsătorii cu Charles Delacroix, cunoscuții și rudele se cam mirară. Ce putea oare să apropie pe pariziana sensibilă, plină de fantezie și de viață, de acest provincial greoi și rece?

Charles Delacroix se născuse la Contault, pe Marna. Tatăl său era administratorul Conților de Belval. Băiatul învățase conștiincios la liceul Grassins din Paris, apoi într-un colegiu din Rodez. Aci avu norocul ca unul dintre profesorii lui să-l recomande lui Turgot, ca secretar. Turgot era pe atunci controlorul financiar al orașului Limoges. Curînd însă steaua lui Turgot începu a se ridica, și el ajunse Ministrul de finanțe al Franței. Charles Delacroix pășea, de la o respectuoasă distanță, pe urmele protectorului său. Pe cînd acesta dispunea de finanțele regatului, Delacroix fu numit într-un post important al Ministerului Marinei. Atunci se căsătorii el cu Victoire Oeben, și este ușor de ghicit ce socoteli burgheze trebuie să fi stat, de ambele părți, la temelia acestei hotărîri.

În 1776, Turgot, prea îndrăzneț și prea liberal, fu dizgrațiat. Delacroix, încă tînăr, este scos, doi ani mai tîrziu, la pensie. În același an, 1779, se naște și Charles, primul lui fiu.

Delacroix, om prudent și potolit, se retrage la Contault. El duce acolo o viață modestă de pensionar înainte de vreme. Revoluția îl găsește primar al orașelului. Concetățenii săi, avînd încredere în el, socotiră nimerit să-l aleagă deputat în Convenția Națională. Aceasta

fu clipa hotărîtoare a destinului său, aceea care făcu din el ceea ce se numea pe atunci «un om nou».

Ca deputat al Marnei, Charles Delacroix semna condamnarea la moarte a regelui, «fără drept de apel sau amînire». El îndeplini cu cinste cîteva misiuni la Versailles, alcătui un proiect de reformă a învăţămîntului primar, într-un spirit foarte înaintat, şi şi cîştigă astfel merite. În 1795, Charles Delacroix mai făcu un pas înainte. El fu numit Ministru de Externe al Republicii Franceze, «una şi indivizibilă». În anul acesta, Delacroix este un om bătrîn, greoi şi uzat. Are trei copii: Charles, Henri şi Henriette. Sînt trei copii voinici, frumoşi, placizi şi blonzi, de care tatăl este deosebit de mîndru, pentru că recunoaşte în ei viguroasa lui viţă ţărănească.

Victoire este, spre deosebire de soţul ei, încă tînără. Are treizeci şi opt de ani, dar pare şi mai tînără pentru că este fericită. Viaţa i-a surîs în ultima vreme. Este adevărat că Revoluţia a fost pentru mulţi o grea încercare, dar ea n-a resimţit-o astfel. Din capul locului, a înţeles-o şi a aprobat-o din tot sufletul. I s-a dăruit fără rezervă şi a crezut în victoria ei finală. Şi apoi viaţa doamnei Delacroix s-a schimbat cu desăvîrşire în anii aceştia. Cu groază îşi aminteşte de vremea petrecută la Contault, în urbea plicticoasă şi monotonă. Viaţa a fost în aceşti ultimi ani la Paris surprinzătoare, febrilă, minunată şi Victoire a trăit din plin ceasurile înfierbîntate ale Revoluţiei.

Acum, în saloanele noului ministru de Externe, se perindă tot felul de oameni, oameni vechi şi oameni noi, îndrăzneţi cu toţii, dintre aceia care au ştiut să şi croiască un drum în vremurile primejdioase ale marilor prefaceri. Printre ei este unul mai ales care trezeşte atenţia pasionată a doamnei Delacroix. Are de altfel tot ce-i trebuie pentru aceasta. Este elegant şi simplu, de o politeţe rafinată şi de o mare blîndeţe; se spune că aceasta ar fi «încă una dintre şireteniile lui». Îl precedă o faimă tulburătoare: se vorbeşte despre ascuţitai inteligenţă, despre seducţia şi cinismul lui. Omul care o atrage pe Victoire Oeben poartă un nume ilustru: el se cheamă principele de Talleyrand-Périgord.

Cînd doamna Delacroix a dorit să afle mai multe despre principele de Talleyrand, gurile rele i-au spus că el este un preot răspopit, un aristocrat care face pe revoluţionar

rul și un Don Juan fără scrupule. Informațiile acestea au tulburat-o peste măsură pe Victoire și au mărit cu mult farmecul marelui senior rătăcit în salonul ei democratic. Charles Maurice de Talleyrand-Périgord este în acești ani, 1796—1797, un om de abia patruzeci și doi, patruzeci și trei de ani. Descinde dintr-una din cele mai vechi familii ale Franței. Prin tatăl său se trage din Conții de Périgord, mari feudali supuși regelui Franței abia pe timpul lui Henric al IV-lea. Mama sa cobora din ducii de Burgundia. Precum un alt contemporan al său, lordul Byron, Charles de Talleyrand este șchiop din naștere. Neputînd fi militar, urma să fie preot. Ca și un alt ilustru «slujitor» al Domnului, Cardinalul de Retz, Principele de Talleyrand avea însă «sufletul cel mai puțin ecleziastic din univers». Încă adolescent, fără să fie întrebat, se pomenise abatele bogatei parohii din Saint-Denis (unde fusese înscăunat și Cardinalul de Retz cu un veac mai înainte). Nesimțîndu-și nici o obligație morală față de o carieră pe care n-o alesese, tînărul abate gustă din plin ceea ce tot el va numi mai tîrziu «dulceața de a trăi a Vechiului Regim». Pe un drum înflorit cu plăceri, Talleyrand ajunge episcop de Autun. Franța veche nu se arăta prea aspră față de descendentul conților de Périgord.

Și totuși, cînd Revoluția izbucnește, tînărul episcop o salută ca pe o eliberare personală. I se alipește îndată, fără șovăială. Face parte dintre acele fețe bisericești care se simt onorate să ia loc printre deputații Adunării Naționale. Slujește, în haine preoțești, spre indignarea nestăpînită a oamenilor din casta sa, în cinstea sărbătorilor Federației. Este apoi trimis la Londra cu diferite misiuni diplomatice menite a obține, dacă nu alianța Angliei, cel puțin o atitudine neutră față de Revoluție. William Pitt, prim-ministru britanic și adversar înverșunat al Revoluției Franceze, îl consideră pe Talleyrand ca pe un trădător al clasei sale. Pitt îl poștește, mai mult sau mai puțin politicos, în 1794, să părăsească Anglia. Guvernul francez îl trecuse însă între timp pe lista emigraților, deși el se afla în Anglia în misiune diplomatică. Talleyrand socotește atunci mai prudent să se îndepărteze de o Europă unde se fac asemenea «regretabile confuzii». Petrece doi ani la Filandelfia. Îi este însă dor de dulcea Franță și reușește prin relații perso-

nale să se întoarcă la Paris; îl susține vestita doamnă de Staël și, prin ea, Barras.<sup>1</sup> Talleyrand își face apariția la Paris în 1796. Cariera lui politică este atât de rapidă încât în 1797 îl înlocuiește pe Charles Delacroix la portofoliul Afacerilor Externe.

Ascensiunea vertiginoasă a lui Talleyrand nu constituie un miracol, după cum nu este un miracol nici succesul care-l însoțește pe omul de stat pînă în ultima zi a vieții sale, cînd, bătrîn de optzeci și patru de ani, își dă obștescul sfîrșit. Talleyrand joacă și cîștigă toate partidele nu fiindcă are noroc, ci fiindcă a înțeles mecanismul jocului. A înțeles, el, contele de Périgord, că «menținerea sau restaurarea regimului feudalonobiliar în Franța de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul secolului al XIX-lea sînt cu neputință»<sup>2</sup>, și a mai înțeles de asemenea că triumful este rezervat, în acest din urmă secol, burgheziei. De aceea «trădînd și vînzînd pe rînd — pe bani sau pentru alte avantaje — pe toți acei care se foloseau de serviciile lui... el a rămas în fond credincios numai clasei care a înregistrat o temeinică biruință, clasei burgheze pe care n-a trădat-o, deși îi era străină, și n-a trădat-o tocmai fiindcă a socotit biruința burgheziei trainică și de nezdruccinat.»<sup>3</sup>

Dar să nu anticipăm. În anii aceștia — 1796—1797 — Talleyrand face cunoștință cu Charles Delacroix și cucerește inima doamnei Delacroix. Legătura lor durează cîțiva ani, nu prea mulți, destui ca să dea Franței pe cel mai mare pictor al ei. Cînd Talleyrand e numit în iulie 1797 ministru «al Relațiilor Exterioare», el îl trimite pe Charles Delacroix ambasador al Republicii Franceze pe lîngă Republica Batavă.

Delacroix pleacă în Olanda să-și ia postul în primire și rămîne acolo, cu excepția unor scurte călătorii la Paris, pînă în mai 1798. Victoire Oeben nu părăsește Parisul. Ea dă naștere, la 7 floreal al anului VI, adică la 26 aprilie 1798, celui de al patrulea copil Delacroix, pe nume Ferdinand-Victor-Eugène. Evenimentul are loc într-o casă bogată și burgheză a orașelului Saint-Maurice, în imediata apropiere a capitalei.

<sup>1</sup> Barras (Paul de) (1755—1829), membru al Convențiunii, apoi al Directoratului, politician fără scrupule, oportunist și venal.

<sup>2</sup> E. V. Tarlé, *Talleyrand*, Ed. Cartea Rusă, 1950, pag. 17—18.

<sup>3</sup> E. V. Tarlé, *op. cit.*, pag. 14.



Cu cîteva zile înainte de naşterea lui Eugène apăruse în *Monitorul Oficial* din 24 germinal, un anunţ ciudat. Scia acolo că ambasadorul Franţei în Republica Batavă, domnul Charles Delacroix, a fost supus cu şapte luni mai înainte unei grele operaţii, necesită de o boală de care suferea de cincisprezece ani încoace. Buletinul medical era redactat precis şi foarte amănunţit. El era semnat de doi medici şi fusese publicat din ordinul lui Talleyrand. Era clar că sensul acestei informaţii urma să dovedească contemporanilor şi posterităţii că Charles Delacroix nu putea fi tatăl noului născut. Principele de Talleyrand mai încheiase în acele zile încă un tratat de alianţă cu viitorul.

Copilul, adorat de mama lui, crescui, cum va spune Théophile Silvestre, un biograf şi critic al maturităţii lui ilustre, «pe genunchii lui Talleyrand». Fraţii săi, care între timp se răspîndiseră de pe acasă, erau uimiţi să regăsească în căminul lor pe acest ciudat pui de cuc.

Într-adevăr, Eugène nu semăna cu nici unul dintre membrii familiei Delacroix. Era firav, avea pielea măsălinie, ochi oblici de pisică, nasul cîrn, obrazul rotund şi pomeţi de mic asiatic. Capul lui drăguţ, încununat cu un bogat păr negru, lucios şi creţ, părea acela al vreunui harap. Şi toată lumea observa «neliniştiţoarea lui asemănare» (cum va spune un prieten al familiei, Moreau-Nélaton) cu ilustrul principe de Bénévent, marele Talleyrand, devenit acum omul de încredere al lui Bonaparte, acela care semna cu cerneală tratatele diplomatice înscrise de Napoleon pe hartă cu sînge şi victorii.

Copilul nu era deosebit de fraţii săi numai în ce privea trăsăturile şi culoarea feţii. Şi firea îi era alta. Pe cît erau primii trei copii Delacroix de liniştiţi, de simpli sufleteşte şi de limpezi, pe atît era Eugène de nervos şi de tulbure. Delacroix va spune mai tîrziu lui Baudelaire că, pe cînd era mic, era «un adevărat monstru». Sigur e că era zglobiu pînă la nebunie şi nu numai zglobiu. Alexandre Dumas povesteşte în *Memoriile* sale cele ce-i spusese pictorul, privitor la cîteva din întîmplările copilăriei lui. «Este greu — spune Dumas — să fi avut cineva o copilărie mai buclucaşă decît aceea a lui Eugène Delacroix. La vîrsta de trei ani, el reuşise în

cursul unui singur an să se spînzure, să ia foc, să cadă în mare, să se otrăvească și să se înăbușe ».

Morții îi plăcea doar să se joace cu copilul. În jurul lui Eugène, ea va lovi însă, cu adevărat. În 1805 încetează din viață la Bordeaux, unde îndeplinea de doi ani și mai bine funcția de prefect al Girondei, Charles Delacroix, în vîrstă de șaiszeci și patru de ani. În 1807, o lovitură și mai grea o aștepta pe Victoire Oeben. Charles și Henri, cei doi fii ai săi, erau ofițeri. Charles făcuse o rapidă carieră militară, posibilă numai în acele vremuri zbuciumate. În 1799, fusese numit locotenent pe cîmpul de bătălie de la Novi; în 1805 devenise aghiotantul principelui Eugen.

Henri părea a-i călca pe urme. Frumos și viteaz, Henri era dintre toți frații acela pe care-l iubea mai tare Eugène. Avea paisprezece ani mai mult decît copilul și acesta era foarte mîndru că este frate cu un băiat atît de chipeș, îmbrăcat într-o uniformă roșie de locotenent de cavalerie. Cînd se întorcea pe acasă, Henri povestea raitele lui prin Europa; o dată cu el, aerul curat al marilor drumuri năvălea în odaie. Îndată ce Eugène învăță să scrie îi adresă lui Henri prima scrisoare din viața sa. Era o felicitare de Anul nou plină de toată dragostea unui copil nervos și sensibil, care și cheltuiește generos sentimentele. «Henri dragă, spunea el, te iubesc din tot sufletul, mă gîndesc în fiecare clipă la tine, aș vrea să te văd ca să te mîngîi. Vino repede să ne faci fericiți ».

(1804).

Henri nu apucă să mai vină de multe ori pe acasă. Cînd în 1807, bătălia de la Friedland luase tocmai sfîrșit, un obuz pierdut lovi tînărul de douăzeci și trei de ani, cîteva clipe abia după ce, bucuros de victorie, îmbrățișase pe fratele lui, Charles. Durerea mamei fu cumplită. Ea nu putea fi mîngîiată decît de gîndul că ea, Victoire Delacroix, nu era decît una dintre multele femei îndurerate ale Franței din acele vremuri, cînd moartea secera bărbații pe toate cîmpurile de bătălie ale Europei.

Doi ani mai tîrziu, în 1809, este ucis în bătălia de la Eckmühl un bun prieten al familiei Delacroix, Generalul Cervoni. Victoire Delacroix, îndurerată de doliile ei recente, ia pe Irène Cervoni, fetița generalului, pe care o crește ca pe propriul ei copil. Și astfel se face că Eugène

are încă o soră, mai dulce și mai duioasă decît aspra Henriette.

Anii aceștia ai Imperiului fuseseră ani de măcel. Moartea lovea în dreapta și în stînga și ea devenise o tovarășă obișnuită a gândurilor lui Eugène. De-a lungul întregii lui vieți ea va rămîne subiectul său favorit de meditație — acela pe care, sub aspectele crude sau duioase, îl va înfățișa mai des pe pînzele sale. De moarte se temea, firește, copilul sensibil și nervos și, totuși, ea i se părea un preț necesar și nu prea scump al gloriei.

Ca toți copiii generației lui, băieți crescuți în zăngănitul armelor și în zgomotul de surlă al victoriilor imperiale, Eugène iubea mai presus de orice gloria. Se gîndea mereu ce trebuie să facă pentru a o cuceri. Să se lupte ca Charles și Henri sau s'o caute aiurea?

Cînd Henriette lua la Bordeaux lecții de pian, Eugène stătea nemișcat și atent în salonașul prefecturii unde învăța sora lui. Profesorul Henriettei era un bătrîn organist al catedralei, care povestea că a cunoscut pe Mozart. Moșneagul depăna îndelung și duios viața de glorie și suferință a muzicantului mort tînar. Apoi, acordurile mozartiene umpleau salonașul și Eugène, fermecat, visa să devină și el compozitor.

Avea de altfel talent la muzică. Era în stare, așa mic cum era, să compună îndată variații pe orice temă. Curînd începu să facă și versuri. Recita cu patimă cele învățate pe dinafară la școală. Un prieten al lui, Edouard Rodriguez, va povesti la bătrînețe o scenă petrecută cu mulți ani în urmă și care ne învie ceva din seriozitatea pătimașă și comică a copilașului de odinioară. «Aveam zece ani — spunea Rodriguez — și Eugène, șapte. Scena se petrecea la unul din unchii lui, prieten cu tata. «Eugène, înveți bine?» îl întreba unchiul lui. «Da, foarte bine. Uite, am să-ți spun ultima fabulă pe care am învățat-o.» Și începu să recite cu mare foc versurile lui La Fontaine:

Un bloc de marbre était si beau  
Qu'un statuaire en fit l'emplette.  
Qu'en fera — dit-il — mon ciseau?  
Serait-il Dieu, table ou cuvette?  
Il sera Dieu, même je veux

Qu'il ait en sa main un tonnerre.  
Tremblez humains . . . <sup>1</sup>

Aceste cuvinte fură rostite cu o asemenea energie, încît nu puteai crede că ele ies din gura unui copil. »<sup>2</sup>. De pe la şase ani, Eugène începu să mîzgălească paginile albe ale caietelor. Desena, ca toţi băieţii mici, cai şi soldaţi. Desenele le dedica, bineînţeles, lui Henri, eroul visurilor lui. În 1805, după moartea soţului ei, doamna Delacroix se mută cu Eugène la Paris. În 1806 îl dădu la şcoală, la cea mai bună dintre ele, la Liceul Imperial (actualul liceu Louis-le-Grand). Nesa rămas din vremea aceea o mărturie foarte vie despre Eugène Delacroix copil, *Memoriile* lui Philarète Chasles, poet romantic şi mai tîrziu ilustru istoric. «Aveam — spune Chasles — un coleg care arăta astfel: era măsliniu la faţă, avea privirea scînteietoare, un chip mobil, obrajii supti şi o gură în jurul căreia flutura mereu un surîs ironic. Părul negru, bogat şi creţ, îi trăda originea meridională. Băiatul îşi mîzgălea toate caietele desenînd omuleţi. Adevăratul talent este atît de înnăscut şi spontan încît încă de pe la opt, nouă ani, acest artist uimitor reproducea exact atitudinile, inventa racursiuri, desena şi varia contururile, multiplicînd formele sub toate aspectele lor cu o încăpăţinare vecină cu furia. Totul era de altfel vehement la Delacroix, chiar şi prietenia lui de care m-am bucurat pînă'n ziua cînd moartea mi l-a răpit. »<sup>3</sup>

Vehemenţa lui Eugène, care izbise pe Chasles încă de pe băncile şcolii, era numai unul din aspectele caracterului său. Duios ca o fetiţă, Eugène îşi mîngîia mama, cu dulci mişcări feline. Apoi, deodată, începea să se

---

<sup>1</sup> Un bloc de marmură frumos  
De un sculptor fu cumpărat.  
Cum îl voi folosi? se întreba el.  
Fieva zeu, masă ori lighean?  
Va fi zeu, şi chiar doresc  
În mînă trăsnetul să-i pun.  
Tremuraţi, făpturi . . .  
(LA FONTAINE)

<sup>2</sup> Ernest Chesneau, *Introduction à l'œuvre de Delacroix*, Charavay, Paris, 1885.

<sup>3</sup> Philarète Chasles, *Mémoires*, Charpentier, Paris, 1876—1877. 16

joace brutal și sălbatic, și în ochii lui se aprindea o flacără neliniștitoare și crudă. Léon Riesener povestea că încă de pe cînd avea opt-nouă ani, Eugène schița compoziții în care închipuia scene de luptă și măcel. Riesener își aducea aminte, îndeosebi, de o *Noapte a Sfîntului Bartolomeu*, unde «ucigașii pipăiau tăișul pumnalelor cu o expresie meditativă și crudă»<sup>1</sup>.

Eugène era, de altfel, de mic alcătuit numai din contradicții: duios și crud, violent și prudent, spontan și ascuns. Zile întregi stătea tăcut și parcă absent; apoi, deodată, era cuprins de o veselie cuceritoare și copilărească. Cîndva, la bătrînețe, ne face în *Jurnalul* său următoarea indirectă confesiune: «este și el (este vorba despre Eugène Bethmont, un om politic al vremii), ca toți oamenii, un amestec ciudat și inexplicabil de contradicții. Acesta este lucrul pe care nu vor să-l înțeleagă fabricanții de romane și de piese. Personajele lor sînt dintr-o bucată. Asemenea oameni nu există. Zece indivizi sînt cuprinși într-unul singur și adeseori ei apar toți deodată, la același ceas și chiar în aceeași clipă» (8 dec. 1853). În Delacroix, din primii ani ai vieții, sălășluiesc zece oameni deodată și nu arareori ei pășesc împreună pe scena lumii.

Théophile Silvestre spune că Delacroix i-ar fi povestit următoarea veche întîmplare: «Un nebun — zicea Delacroix — mi-a ghicit odată viitorul. Eram mic pe atunci și guvernanta mă ducea de mîna la plimbare. Deodată, un om ne oprește. Femeia dă să mă ferească, dar nebunul n-o lasă. Se uită la mine atent, trăsătură cu trăsătură, de mai multe ori și spune: „Copilul acesta va deveni un om de seamă, dar va avea o viață de muncă, chinuită și în prada tuturor contradicțiilor.“ Vezi: muncesc și sînt mereu contestat. Nebunul era un profet. Ce-nseamnă și soarta!»<sup>2</sup>

Soarta lucra în folosul lui Eugène în osebite chipuri. Unul din mijloacele ei fu întîlnirea dintre Eugène Delacroix și Théodore Géricault. Doamna Delacroix se mutase, după cum am mai spus, la Paris. Ea alesese

1. Note publicate de Th. Burty în fruntea primei ediții a *Corespondenței lui Eugène Delacroix*, Quentin, Paris, 1878.

2 Théophile Silvestre, *Les artistes français*, Grès, Paris, 1926,

o casă în strada Universității, nr. 110. La 114 locuia familia Géricault, venită din Rouen. Fiul domnului Géricault avea șapte ani mai mult decît Eugène și fu înscris și el la Liceul Imperial.

Numai că, spre deosebire de Eugène Delacroix, care era un foarte bun elev, Théodore Géricault nu învăța nimic. După doi ani de pedepse și scandaluri, buclucășul adolescent fu dat afară din școală cu toată trecerea de care se bucura tatăl său, burghez bogat și cu vază. Pe Géricault nu-l interesau decît două lucruri: pictura și caii. Am putea spune chiar că nu-l interesa decît unul singur, dat fiind că reușise să le contopească: picta, cînd îl căutai, același subiect: caii. De dimineață pînă seara stătea prin grajduri și pe la curse. Ba călărea, sărind peste cele mai înalte obstacole, ba desena frumoasele animale, sub toate aspectele și în toate atitudinile. Ajunsese să le prindă mișcările și le imprima ceva din neliniștea sălbatică a firii lui.

Bătrînul Géricault nu voia să admită cu nici un chip ca fiul lui să devină «un artist». Un unchi, mai înțelept, îl trimise atunci pe Théodore într-ascuns să învețe meșteșugul în atelierul unui pictor cunoscut al vremii, la Carle Vernet. Vernet făcea parte dintr-o lungă dinastie de pictori; primii Vernet pictori îi aflăm la începutul veacului al XVII-lea și ultimul avea să fie fiul lui Carle, Horace Vernet. În acest an, 1808, cînd Géricault îi devine elev, Carle Vernet este un om în puterea vîrstei și în miezul unei vieți de plăcute succese. Pictor spiritual și monden, Vernet expune caricaturi și uleiuri. El schițează pe elegantele epocii și pe cavalerii lor, plimbîndu-se pe Champs-Élysées; evocă și bătăliile Imperiului cu aurorele lor victorioase. Toate aceste teme îi îngăduie lui Vernet să picteze subiectul lui preferat, calul.

Cu toate aceste afinități de gusturi între maestru și elev, Géricault, căruia de altfel experiența lui Vernet îi va folosi de minune, nu întîrzie nici în atelierul pictorului la modă. El se mută, în 1810, la Pierre-Narcisse Guérin. Baronul Guérin era de curînd întors din Italia. Mai tîrziu cînd va fi numit directorul Școlii franceze de la Roma, va face cunoștință cu Chateaubriand; acesta va schița un rapid portret al pictorului. «Guérin — scrie Chateaubriand — stă retras ca un porumbel bolnav,

la ultimul etaj al Vilei Medicis. Ascultă, cu capul ascuns sub aripă, zgomotul vîntului venit de pe Tibru. Cînd se trezește desenează cu tuș ınoartea lui Priam».<sup>1</sup> Guérin era un om melancolic, amabil și sceptic. Fusesse elevul lui Régnauld, pictor academic prin excelență, și reprezenta, el ınsuși, o corectă tradiție oficială. Subiectele clasice se ımpleteau ın chip prudent la Guérin cu pınze ın care preamărea pe ımpărat. Modernul erou nu reușea să ınspire ınsă pictorului pagini frămîntate și dramatice ca acelea izvorîte din penelul lui Gros. Și totuși, din atelierul lui Guérin, al acestui reprezentant al picturii corecte, reci și academice, au ieșit cei mai «furioși» romantici. Aci, copilul Delacroix se va ıntılui cu tınărul Géricault. Firele vieții lor, pe care soartei ıi plăcu de atîtea ori să le ımpletească, se vor ınnoda ın atelierul lui Guérin ıncă o dată. Dar să nu anticipăm. ın 1812, Géricault, de numai douăzeci și unu de ani, expune o pınză intitulată: *Ofițer din garda călare*. Violeța mișcării și a culorii, tușa largă și impulsivă, pasta compactă sînt de o agresivă noutate. Pınza provoacă un adevărat scandal. Pe băncile școlii, Eugène Delacroix ıi aude poate ecourile și tresare. Ar dori să fie și el pictor. ıncercări copilărești făcuse adesea. ıntr-o zi voise să facă o aquaforte. Neavînd placă metalică, băiatul ıși gravase opera pe un fund de cratiță. Ca Giotto odioasă, el ıși șoptea: «anche io sono pittore». Dar vorbele acestea le spunea ın taină, și numai pentru sine, ıntre două teme conștiincios făcute la greacă și latină, căci Delacroix este un foarte bun clasicist și va rămıne astfel toată viața.

ın prezența altora dorește să pară neglijent și nepăsător față de viitorul lui. ı se pare ridicol să revendice drepturile la talent și are ın cel mai ınalt grad pudoarea geniului său. ıntr-o scrisoare din august 1813, adresată unui coleg de clasă, lui Jules Allard, Delacroix lasă totuși să se ghicească ceva din preocupările lui: «Am fost — spune el — astăzi de dimineață ın atelierul dınei Guérin. Am admirat frumoasele tablouri pe care are intenția să le expună anul acesta la Salon. ımi pare foarte rău că nu pot să ımi fiu acum elev. Cînd voi sfırși

<sup>1</sup> *Mémoires d'Ouvertombe*, Flammarion, Paris, 1848, cartea a VIII-a, pag. 111.

liceul, doresc să frecventez atelierul lui ca să-mi însușesc măcar cîteva cunoștințe de amator ».

Această declarație prea modestă se datorește desigur tinereții, necunoașterii de sine, timidității, dar și unui mare orgoliu: Eugène nu vrea să facă făgăduieli pe care să nu le poată ține. Impulsul interior care-l mîină va fi, însă, prea puternic pentru a nu înfrînge pudoarea și neîncrederea în sine a copilului.

Parisul anilor 1813—1814 constituie de altfel o incitație în acest sens. Bătăliile napoleoniene sădiseră în inima tinerilor francezi iubirea pentru glorie și gustul pentru risc; ele mai avuseseră încă o urmare: îmbogățiseră Franța cu noi comori artistice, jefuite de prin țările peste care trecuse tăvălugul armatelor imperiale. Luvrul, botezat pe atunci Muzeul Napoleon, gema de pînze noi și minunate. Se vorbea la Paris despre ele fără încetare, nu numai pentru că erau frumoase, dar și fiindcă constituiau trofee, semnele tangibile ale puterii franceze. Multe din pînzele lui Rubens, Tizian și Veronese aveau prestigiul unor bunuri abia achiziționate. Théophile Silvestre a notat multe din amintirile pe care lui Delacroix îi plăcea să le depene la bătrînețe. El scrie că, după propria mărturie, Eugène fusese într-o zi, pe cînd era școlar, la Muzeul Napoleon. «Muzeul strălucea de capodopere. Se aflau acolo, de curînd aduse, *Schimbarea la Față* a lui Rafael, cei mai minunați Rubenși, *Coborîrea de pe Cruce* a lui Correggio, *Sfîntul Petru* de Tizian, *Sfîntul Marc* de Tintoretto, într-un cuvînt tot ce pictura produsese mai frumos timp de secole. Tablourile acestea îi hotărîră vocația. Ieșind de acolo, Delacroix era pictor».<sup>1</sup>

Alți tineri, desigur, mai văzuseră pînzele Muzeului Napoleon, puțini vor deveni pictori, dar nici unul nu va deveni un Delacroix. «Revelația» vocației lui o află Delacroix în sine însuși și ea este rezultatul unei complicate alchimii interne, ale cărei procese întîmplările vieții le grăbesc sau uneori le înăbușă.

În această categorie de evenimente trebuie să înscriem și călătoria pe care tînărul o face în luna ianuarie 1814 în Normandia. Un văr al său, Bataille, cumpărase de curînd o proprietate lîngă Fécamp, în apropierea

<sup>1</sup> Théophile Silvestre, *op. cit.*, T. I. pag. 28.



Mării Mîneicii. Era o veche mînăstire de benedictini, ruinată și misterioasă. Adolescentul petrece cîteva săptămîni la Abația de la Valmont. El o descoperă cu ochii uimiți cu care vezi întrupîndu-se aieva un vis statornic și vechi. Iată cum descrie Delacroix locul acesta într-o scrisoare adresată la 10 ianuarie 1814 prietenului său Louvet: «Casa este o veche mînăstire de benedictini, grozav de romanțioasă. Închipuie-ți, Louvet dragă, niște coridoare lungi de abia le poți zări capătul. Scărițele înguste, pe care nu încap doi deodată, biserica veche, pe jumătate ruinată, presărată cu morminte, ferestrele gotice cu vitralii întunecate, pivnițele adînci unde se văd temeliile clădirii, toate acestea trezesc în mine idei foarte romantice. Noaptea vîntul suflă prin cercevelele învechite, iar cucuvelele se strecoară în biserică și ne scoală din somn cu vaietele lor . . . Mult îmi place să mă plimb singur și să visez printre ruinele acestei biserici tăcute, ale cărei ziduri sonore îngîină zgomotul pașilor mei».

Vechea mînăstire îi sugera tînărului Delacroix idei romantice. Dar romantismul acesta incipient se lovea în el de rezistențe solide: barierele culturii clasice. Delacroix va mai reveni la clasicism. După anii de «Sturm und Drang» ai primei lui tinereți, influența clasică va apărea din nou îmbogățită și triumfătoare schițînd în acest individ exemplar pentru epoca lui, însăși curba ascendentă și apoi descendentă a romantismului. Mărturia contradicțiilor lui lăuntrice o avem în aceeași scrisoare adresată lui Louvet. Delacroix, pentru a ajunge la Valmont, trecuse prin Rouen. Capitala Normandiei era încărcată de amintiri și prestigiu. Copilul vizitează cu o emoționantă pietate casa lui Corneille, apoi intră în catedrală. «Catedrala — spune Delacroix — m-a uimit prin îndrăzneala bolților sale gotice și înălțimea amețitoare a turelor încărcate, pe dinafară și pe dinăuntru, cu o mulțime de podoabe și de arabescuri . . . Trebuie să spun însă că stilul acesta nu se apropie nici pe departe de nobila simplitate a arhitecturii eline și romane».

printre ruinele de la Valmont sau făcea considerații de stil la umbra catedralelor gotice, evenimente grave se petreceau în Franța. Regimul imperial primea lovituri hotărâtoare. La 1 ianuarie 1814, trupele aliate treceau granițele franceze și veneau să desăvîrșească pe pământul francez acțiunea începută mai de mult în Rusia și cu un an mai înainte în Germania: înfrîngerea lui Napoleon.

Bonaparte înțelege că joacă ultima sa carte. În campania aceasta din Franța, «vestitul delicvent în materie triumfală»; cum îl numește Chateaubriand, regăsește rapiditatea, ingeniozitatea și geniul primei sale tinereți. Atacat de patru armate pe patru graniți, Napoleon zboară de la una la alta și le înfrînge, rînd pe rînd. Armata franceză este de cinci ori mai mică decît armatele aliate. «Cincizeci de mii de oameni și cu mine fac o sută cincizeci de mii», spune Bonaparte. Astfel pare chiar a fi. Satele franceze se aprind la vederea lui de o flacără nouă de entuziasm, aclamă pe omul pe care-l blestemaseră cu cîteva zile mai înainte pentru multele nenorociri ce le atrăsese asupra Franței și îi dau deplinul lor ajutor. În lunile acestea, ianuarie, februarie și martie 1814, se încheagă îndeosebi legenda de durere și glorie a împăratului, mitul napoleonian, una dintre formele acelei mișcări protestatare, romantismul, ce în curînd avea să izbucnească ca un șuvoi de munte umflat de dezghețul primăverii.

Dar Napoleon nu este în 1814 un erou de epopee, un nou Roland. El este numai un om pe care forțele reale reușesc să-l învingă și să-l supună. La 31 martie, Napoleon semnează actul de abdicare. Cinci zile mai tîrziu i se acordă suveranitatea derizorie a insulei Elba. Ajunge în noul lui regat după ce străbate Franța improșcat de blestemele și insultele burgheziei, grăbită să-și fructifice în liniște capitalurile. Ultimul ordin de zi al lui Bonaparte cuprindea această frază amarnică și nedreaptă, desprinsă parcă dintr-una din acele drame romantice ce aveau să fie scrise cincisprezece ani mai tîrziu: «Dacă Împăratul a disprețuit cumva pe oameni, astfel cum a fost învinuit, recunoască astăzi lumea întregă că el a avut dreptate».

La Paris, guvernul provizoriu se instalase în Palatul Principelui de Talleyrand, în strada Florentin. Tot

acolo locuiește și țarul Alexandru I, sosit la Paris în fruntea trupelor aliate. Talleyrand, care înțelesese mai de mult că firul destinului napoleonian ajunsese la capăt, negocia încă de câteva luni reîntoarcerea Burbonilor. Acum urma să fie pedepsit omul care dăduse «lovituri teribile orînduirii feudale»<sup>1</sup>. Feudalitatea europeană pune umărul cu entuziasm la această acțiune de distrugere și creează și un organism ad-hoc: vestita «Sfîntă Alianță». Și atunci poporul începe a uita abuzurile primului imperiu și multe suferinți ale acestor din urmă ani. Nu doar că Napoleon ar fi fost un democrat. El împilase muncitorimea în favoarea mării burghezii patronale. Legea Le Chappelier interzicea orice grevă. «Cărțulia de muncă» sporise exploatarea proletariatului. Dar «muncitorii înțelegeau instinctiv că ordinea burgheză postrevoluționară, reprezentată prin Napoleon, era totuși mai avantajoasă pentru ei decît tot mucegaiul aristocrato-feudal pe care-l aduceau furgoanele în urma armatelor aliate»<sup>2</sup>.

Și de aceea Franța populară plînge. Ea se simte înfrîntă și rușinată atunci cînd trece de sub despotismul glorios al lui Bonaparte în acela meschin al Restaurației. Peste imaginea lui Napoleon se suprapune o alta care-i creează primeia un nimb aurit: aceea a Revoluției glorioase și organizate, a libertății înflorind în ordine, a gloriei franceze ca o expresie a întregului popor și nu a unei singure caste militare, astfel cum se întîmplase în Vechiul Regim: e mitul lui Napoleon, unul dintre izvoarele curentului romantic.

Anii 1814—1815, pe care scurta tragedie a celor o sută de zile nu-i va face decît mai patetici, sînt ani hotărîtori și în viața lui Eugène Delacroix. Urme ale zguduitoarelor evenimente politice nu aflăm în scrisorile tînărului. Să nu uităm, însă, că băiatul nu ține o corespondență regulată, dat fiind că trăiește la Paris, cu toți ai săi; abia *Jurnalul*, început cu opt ani mai tîrziu, va fi oglinda credincioasă a preocupărilor sale zilnice și secrete. Este sigur că marile schimbări pe care le suferă Franța modifică și universul intim al tînărului. Un întreg viitor de vise și glorie se prăbușește o dată cu căderea

<sup>1</sup> Eug. Tarlé, *Napoleon*, E.S.P.L.A., 1959, pag. 12.

<sup>2</sup> Idem, pag. 505.

lui Bonaparte. Mai târziu, într-un studiu despre pictorul Gros, pe care tânărul romantic îl consideră ca pe un maestru, Delacroix va mărturisi admirația lui pentru Napoleon. «Acest personaj — spune Delacroix — tot atît de poetic ca Ahile, mai mare decît eroii scornîți de imaginația poezilor, nu și-a găsit încă Homerul și Homer el însuși ar fi trebuit să renunțe de a-l picta. Ce s-ar mai putea oare adăuga peste ceea ce gîndurile noastre îi împrumută?»

Moartea unei nădejdi fu în curînd urmată, în viața lui Delacroix, de o pierdere concretă și cruntă, de moartea mamei sale. În ultimele zile ale lui august 1814, doamna Delacroix părea sănătoasă. Avea, însă, cincizeci și șase de ani, trăise multe și zguduitoare întîmplări și era obosită de viață. La 26 august, un rău neașteptat o doborî la pat. După opt zile de suferinți, Victoire Oeben își dădu sufletul.

Eugène trăiește toată viața cu imaginea dureroasă și vie a acelor zile, precum cu o rană deschisă. La 29 octombrie 1819, cinci ani mai târziu, el scrie colegului său de școală Pierret, care și pierduse tatăl, o scrisoare de condoleanțe. Cu acest prilej își amintește zilele cumplite ale marelui doliu. Scrisoarea aceasta este foarte caracteristică pentru natura duală a lui Delacroix. În ea apare totodată o durere exaltată și o luciditate chinuitoare, o perdea de lacrimi în spatele căreia se află un ochi atent care nu vrea să piardă nici un amănunt al grozavului spectacol.

«Cu opt zile înaintea morții sale — spune Delacroix — ne aflam cu mama la o petrecere. Opt zile mai târziu, țărîna se așternuse peste trupul ei, și viața se scurgea ca și mai înainte. Cînd caut să-mi amintesc acele zile, îmi dau seama că deznădejdea mea era mecanică. Toți plîngeau în jurul meu și plîngeam și eu. Cînd nu mai aveam lacrimi, mă întrebam dacă nu sînt cumva nesimțitor. Ideea acestei morți care mă cutremurase de atîtea ori pe cînd mama trăia mi se păru un vis cînd se întîmplă aieva. Nu mă urmărea de altfel ca o durere care și otrăvește munca și bucuriile zilnice, ci ca o iluzie care urmează odată și odată să se spulbere. Scena trăită nici ea nu mă putuse convinge de realitatea faptului. Mama era bolnavă de cîteva zile. Într-una din nopți, sora mea venise să mă trezească și mi spuse printre hohote

de plîns: — Eugène, vino, vino repede; în curînd nu vom mai avea mamă! Măm îmbrăcat, zăpăcit și tulburat. Mama trecuse noaptea aceea prin chinuri cumplite. I se pusese sinapisme, i se făcuseră cauterizări și închișuiești că țipetele ei nu mă treziseră! Acum zăcea nemișcată; fața îi era roșie de suferință. Ochii îi ținea pe jumătate închiși de parcă ar fi stingherit-o lumina. Ușile erau deschise și încăperea era plină. Cînd doctorul ne sfătui cu răceală să ne înarmăm cu curaj, toți au fugit din cameră și eu am rămas singur cu mama. Măm repezit și o sărut. E ultimul sărut pe care l-a primit, și ea nu l-a simțit. Obrazul îi era rece deși mai păstra înfățișarea vieții. Privirea nu i se întoarse către mine. Dragul meu, lacrimile mă împiedică să văd ceea ce ți scriu. Apoi, ea încetă să mai fie a mea și numi mai fu dat și o ating. De văzut am mai văzut-o însă. Camera se umpluse iarăși de lume și domnea o mare zarvă. Sora mea ingenunchease lîngă pat, fratele meu plîngea în hohote, verii și prietenii noștri erau de față. Eu stăteam la capătul patului și voiam să văd totul. Deodată, fără ca nici o mișcare să se producă, fără ca ochii să i se fi închis, culorile îi pieriră din obraji ca o cortină care se ridică încet și paloarea se întinse de la buze înspre frunte. Totul se sfîrșise. » Totul părea a se fi încheiat și în sufletul lui Eugène. O singurătate cumplită se așternu peste el. Cînd își amintea anii copilăriei și căuta a-i rezuma într-o imagine unică, nu vedea în jurul lui decît măcel și moarte. Murise tătăl, murise Henri, murise mama, muriseră atîția prieteni și atîția tineri necunoscuți. Țara era în doliu, Franța înfrîntă și umilită sub călcîiul străinului, și el, copilul, rămăsese fără rost și fără viitor. Soldat, precum visase, nu mai putea fi. Poet? La ce bun să cînti o vreme de rușine, un timp cînd acele ceasornicului se întorc înapoi? Și totuși, adolescentul simțea că în sufletul lui creștea sămînța unor idei noi, că geniul lui avea datoria să le împărtășească lumii și că, din moartea care-l împresurase în anii grelei lui copilării, el, Eugène Delacroix, trebuia să facă o temă de viață.

## II. BARCA LUI DANTE

« Vedi che son un che piango » <sup>1</sup>

*Infernul, cântul VIII*

După moartea mamei lor, cei trei moștenitori Delacroix afluă cu uimire că au rămas săraci. Pentru cei doi mari ca și pentru cel mai tânăr, împrejurarea nu era lipsită de însemnătate. Eugène se afla la începutul studiilor sale și făcuse abia primii pași în viață. Henriette, căsătorită cu un fost diplomat, Raymond de Verninac de Saint-Maur, nu putea să se bizuie pe soțul ei pentru a o întreține. Într-adevăr, contele de Verninac fusese, rînd pe rînd, însărcinatul cu afaceri al Franței în Suedia, ambasador pe lângă Sublima Poartă, prefect al Ronului și ministru plenipotențiar la Berna. El suferise dizgrația lui Napoleon încă cu vreo zece ani în urmă. Scos în 1804 din cadrele Ministerului de Externe, omul șters, fără prestigiu și fără personalitate, aproape bătrîn (de Verninac avea mai bine de cincizeci de ani în 1814), nu se mai putea adapta noilor evenimente. Nimeni, de altfel, nu se gîdea să-l solicite. De ani de zile, trăia pe lângă dna Delacroix și acum urma să facă față unor noi împrejurări.

Charles Delacroix este pentru noi un personaj mai interesant. Colonel și apoi baron al Imperiului, Charles trăise, zi cu zi, toate episoadele epopeii napoleoniene.

<sup>1</sup> *Mă vezi căs duh ce plîng.*

Fusese, între altele, rănit în timpul campaniei din Rusia și luat prizonier de armata țarului. În vremea captivității sale la Petrograd, francezul se îndrăgostise de o rusoaică. *Memoriile* sale, care s-au păstrat, povestesc cu un anumit haz acest episod romanțios.

După un an de prizonierat, Charles, mai puțin îndrăgostit, fu încântat să se întoarcă la Paris. Dar aci îl aștepta cea mai cruntă dintre dezamăgiri. Dezastrul Imperiului surpă temeliile înseși ale existenței acestui soldat, care și închipuise pînă atunci viața ca pe o veselă și primejdioasă aventură, al cărei cîmp de desfășurare ar fi Europa. Cele o sută de zile reînviară nădejdlile baronului, numit la 10 martie 1815 mareșal al Imperiului. Gloria lor fu scurtă. Soarta lui Charles Delacroix este aceea a tuturor soldaților lui Napoleon, care nu înțelegeau să-i servească pe Burboni. Deblocați din armată, plătiți cu jumătate din solda lor, «les demi-solde» ai veacului al XIX-lea vor constitui masa de manevră a tuturor fracțiunilor care vor încerca să ia puterea.

Charles Delacroix nu se angajează în acțiuni revoluționare și în comploturi. El se retrage undeva la țară, lângă Tours, la Louroux, unde duce o existență modestă. Pe noi, biografia lui Charles Delacroix ne interesează, îndeosebi, pentru mai multe motive. Mai întîi pentru că Charles devine tutorele lui Eugène. Apoi pentru că dragostea băiatului, de atîtea ori lovită, se dăruie întreagă acestui om cumsecade, dar slab, mediocru și cam grosolan, care va jigni fără să vrea exigenta delicatețe a tînărului artist. În sfîrșit, pentru că Charles Delacroix a servit, probabil, drept model lui Balzac pentru personajul său Philippe Bridau. Bridau apare de mai multe ori în *Comedia Umană*, dar el este îndeosebi pictat în romanul *O gospodărie de burlac* (Un ménage de garçon). Cu drepturile geniului, Balzac transformă caracterul șters al lui Charles Delacroix în acela al unui adevărat demon. Pe lângă figura aceasta, exagerată la proporțiile unui mit, se află, însă, în romanul lui Balzac și chipul exact observat al fratelui mai mic al lui Philippe, al pictorului Joseph Bridau, care n-ar fi altul decît Eugène Delacroix.

Un erudit balzacian, Marcel Bouteron, a căutat să stabilească cu grijă analogiile. Și pentru noi ele apar clare și prezintă avantajul de a ne da o imagine vie a

tînărului Delacroix făcînd primii săi pași în lumea atelierelor și a boemei pariziene. Chipul exotic și brun al «viitorului colorist» — cum îl numește Balzac — anii petrecuți la liceul Imperial, admirația pentru pictorul Gros, al cărui discipol este, ruina familiei sale, planurile de reînnoire a picturii, de «frîngere a convențiilor eline și a barierelor unde stă închisă o artă căreia natura îi aparține astfel precum este, în atotputernicia creației și fanteziilor ei», nu lasă nici o îndoială asupra identității dintre Joseph Bridau și Eugène Delacroix. Amănuntele privind viața la Issoudun a unuia dintre personajele romanului — d-<sup>ru</sup> Rouget — și a infamei lui țuitoare, supra-numită «la rabouilleuse» (pescuitoarea în apă tulbure), coincid cu legătura înjositoare a lui Charles Delacroix, la Louroux, situat, ca și Issoudun, în apropiere de Tours. Trebuie să spunem că mîndrului, orgoliosului și rezervatului Delacroix, această indiscretă publicitate care va face oarecare vîlvă în 1842, la apariția romanului, îi stîrnește indignarea. Poate că și aceasta constituie unul din motivele antipatiei pe care Eugène Delacroix o nutrește toată viața față de Balzac, împotriva căruia nu încetează să formuleze obiecții. Și totuși, Delacroix citește romanele lui Balzac cu nesăț. El copiază pagini întregi din operele balzaciene în agenda lui intimă, între altele chiar pasaje din romanul în care pana lui Balzac pictează cu atît gîngăș entuziasm figura genială și pură a lui Joseph Bridau.

Dar acestea aparțin viitorului. Pentru moment, Eugène este încă un copil, dat pe mîna unui tutore care nu prea are vocație paternă. El urmează să hotărască singur cum trebuie să-și orînduiască viața și viitorul. Henriette și Raymond de Verninac se decid să rămîină la Paris, în casa din strada Universității. Cu ei va locui Eugène, care trebuie să-și continue studiile și nu poate prin urmare sta la Charles, în Touraine, decît vara. Soților Verninac le incumbă datoria de a valorifica singura proprietate rămasă din averea fostului ministru de externe: un domeniu de 1300 hectare, în Charente, undeva lîngă Mansle, la Boixe. Proprietatea, neplătită în întregime și care constituia o veche ipotecă a familiei, va fi vîndută în 1823, după moartea contelui de Verninac, fără a fi fost încă achitată. Henriette va rămîne pe drumuri, împreună cu fiul ei Charles; ea va fi silită



să se angajeze guvernanta pentru a-și câștiga viața, iar lui Eugène îi vor rămâne din moștenirea lichidată a părinților săi următoarele prețioase obiecte: două tacâmuri de argint și o cană de porțelan aurit.

Moșia de la Boixe are totuși o oarecare importanță pentru tânărul artist. Soții Verninac, după 1819, se instalează tot anul în acest conac; Eugène își împarte timpul între Parisul unde, rămas singur, duce viața boemă a pictorilor vremii, căsuța din Touraine, a fratelui său, și îndepărtatul domeniu împădurit. Aceste trei tipuri de peisaj, completate cu un al patrulea, acela maritim de la Fécamp, fac astfel parte din viziunea lui Delacroix și regăsim urmele lor în compozițiile tânărului pictor. Acum, în 1815, Eugène își sfârșește liceul. În toamna aceluiași an, ascultînd de vechea lui vocație și sfătuit de Léon Riesener, el se înscrie la atelierul lui Pierre Guérin. În primăvara anului 1816, numele lui Eugène Delacroix apare pentru prima oară în registrele Școlii de Arte Frumoase.

Viața din casa părintească este tristă după moartea mamei. Adolescentul timid și febril simte o mare nevoie de afecțiune, și o tulburare dorință de dragoste. Afecțiune nu-i în stare să-i ofere recea și uscata Henriette, care nu înțelege de fel neliniștea de care e cuprins tinerelul acesta visător, a cărui privire fuge în fața ochilor ei de oțel albastru. Băiatul ascunde în sufletul lui o taină recentă: este îndrăgostit. O iubește pe camerista engleză a Henriettei, pe Elisabeth Salter. Amorul acesta copilăresc îl povestește Delacroix pe multe pagini lui Pierret. Pierret este un băiat de treabă și mediocru, care va juca de-a lungul întregii vieți a pictorului rolul unui confident de tragedie, menit să asculte monologul acestui modern Hamlet, cu uimirea, încîntarea și uneori spaima trezită de geniu.

Scrisorile pe care Eugène i le scrie lui Pierret în 1817 nu cuprind de altfel nici un element tragic. Ele sînt, dimpotrivă, expresia unui sentiment superficial și grațios pe care adolescentul nu-l prea ia nici el în serios. Dragostea lui Eugène pentru Elisabeth Salter este, la cei nouăsprezece ani ai săi, un fel de iubire experimentală. Ea îl pregătește pentru altele mai serioase ce aveau să vină. Paginile scrise lui Pierret prezintă totuși un viu interes. Ca toată proza lui Delacroix, ele ne fac să-nțelegem

gem ce incomparabil scriitor ar fi putut fi genialul pictor. Se află în aceste pagini o justețe a observației, o vivacitate spirituală și o varietate a ritmului care îndreptățesc șovăiala de câteva clipe a lui Delacroix, între pictură și poezie.

«Sînt într-o situație comică — îi scrie Delacroix lui Pierret, la 11 decembrie 1817. Nu știu cum se face: toată ziua alerg pe scări, cînd mă cauți sînt în curte și iar cobor și iar mă urc. Toată vremea aud trîntindu-se o ușă pe care o cunoști prea bine și, chiar cînd n-o atinge nimeni, mie tot îmi sună în urechi. Deschid ușa camerei mele încet, fac cîtiva pași cu aer nepăsător: deodată, o altă ușă se deschide și apare un cap cu scufă (este vorba de Henriette). Mă retrag în grabă. Iar mi se pare că aud un zgomot. S-ar ca un nebun și mă opresc cu mîna pe clanță. Șovăi. Ascult printre crăpăturile ușii, o deschid, scot nasul afară, aud un fișuit de silfidă, ușa de sus se închide și eu n-am văzut nimic. Stăruința folosește și ea la ceva și uneori . . . Ce caraghios, ce caraghios! Nu că aș vrea să mă fac interesant, susținînd că nu mă gîndesc la nimic altceva. Mai mă gîndesc eu și la altele, dar toate se învîrtesc în jurul unui singur gînd care le colorează pe toate. El este acela care mă ține într-o stare dulce. Mi-e sufletul jilav, cînd fierbinte, cînd plin de fiori. Ziua lunecă. Ea este pentru mine ca o frînghie pe care o răsucesc trăgînd la mine toate nodurile. Mi se pare că aștept ceva care nu va veni niciodată. Cînd citesc, literele se șterg în fața ochilor mei. Pun cartea jos, îmi iau capul în mîini, închid ochii și mi rezem picioarele de cămin. Nici astfel nu mi-e bine. Mă scol, mă plimb în sus și în jos, iau ghitară din cui și iată-mă iar pe scară, de data aceasta cu ghitară în mînă. Și totuși, află că nu mă dau bătut. Știu eu bine că starea aceasta n-o să dureze decît atît cît o să vreau eu. Și la urma urmei, ce-o fi să fie! Să ne bucurăm de ce ne stă la îndemînă. Crede-mă, face!» Disponibilitățile amoroase exced la Delacroix obiectul asupra căruia se revarsă. Elisabeth Salter trece ca o umbră fugară și grațioasă pe ecranul violent luminat al conștiinței pictorului. Alte asemenea «silfide» străbat tinerețea ardentă a lui Eugène, țărănuțe de la Loux sau modele din Montmartre. Abia mai tîrziu, în 1823, Delacroix va cunoaște o dragoste mai gravă,

însoțită de obstacole, gelozie și remușcare. Dar față de femei, băiatul de douăzeci de ani și omul matur se comportă la fel: cu timiditate, gingășie și un orgoliu prea repede rănit. Delacroix nu se va încrede niciodată în puterile lui de seducție. Firav și bolnăvicios, nici măcar geniul său universal recunoscut nu-i va dăruî încrederea în sine. Dragostea de altfel cere timp și Delacroix se consacră din ce în ce mai mult unei singure iubite: picturii. «Pictura este viața însăși — îi scrie el lui Soulier, în 1821. Este natura transmisă nemijlocit sufletului, fără văluri, fără convenții. Muzica este vagă, poezia este vagă, sculptura presupune convenții, dar pictura, și mai ales peisajul, este lucrul în sine.»

Pentru moment instinctele lui Delacroix rătăcesc încă. Uneori băiatul revarsă asupra vreunui prieten excesul lui sentimental și scrisorile sale către Pierret și către un alt amic al lor, Soulier, sînt adeseori fierbinți: «Nu ești totuși iubita mea, scumpe prietene — îi scrie el lui Soulier — dar prietenul și amanta sînt vecini în sufletul meu... De ce mă iubești? De ce ești legat de soarta mea? Prietenia noastră nu este o prietenie ca oricare alta». Și apoi, altă dată, lui Pierret: «Ești un monstru, pe care-l iubesc foarte mult. S-ar spune că scrisoarea aceasta este adresată unei iubite! Ce nebuni sîntem! Am găsit în Rousseau descrierea unei iubiri mai presus de orice. Îmi dau seama că și eu, care n-am sufletul și ardoarea lui Rousseau și nu nutresc o patimă asemănătoare cu aceea a lui Saint-Preux, aflu totuși în mine însumi simțăminte mai vii decît toate acele rînduri înflăcărare... Sînt nefericit, îmi lipsește dragostea, trăiesc numai cu visuri deșarte, care mă tulbură și nu mă mulțumesc. Știi prea bine că patimii îi trebuie un obiect și că altfel aș picta dacă aș fi încălzit de dulcea flacăra a iubirii!» (1818).

Febra aceasta a sufletului se preschimbă în curînd la Delacroix într-o febră a trupului. În anul 1820, către sfîrșitul lunii august, Eugène se duce să petreacă o săptămînă la fratele său Charles, urmînd ca apoi să-și sfîrșească vacanța la Boixe. Într-o scrisoare adresată de la Louroux sorei lui, Eugène îi spune că, neavînd bani destui de drum (scrisorile băiatului către Henriette sînt totdeauna simple socoteli), va fi silit să facă numai o parte din drum cu diligența, iar restul pe jos. Ce s-a întîmplat

o vom afla dintr-o scrisoare a pictorului către Charles. « Să-ți povestesc ce mi s-a întâmplat — îi scrie Delacroix. De la Saint-Maur am luat-o vesel pe jos. Am mers o bucată bună de drum, dar se făcuse prea cald. Am intrat să mă odihnesc într-un han. Acolo, închipuie-ți că am răcit și răceala s-a preschimbat într-o mică febră. Am ajuns la Châtellerault bolnav și culmea e că a trebuit să aștept diligența cîteva zile. Am sosit aici (la Boixe) cu o fierbințeală care se ține scai de capul meu. Am ajuns ca un băț de chibrit și nu prețuiesc mai mult decît un fir de iască. Abia de ieri sau de alaltăieri am început să mai prind puteri și să am cîte o străfulgerare de luciditate. Este o febră lentă, care m-apucă zilnic. Nam de loc poftă de mîncare, numai plictis și dezgust și mă simt atît de slăbit încît văd negru în fața ochilor cînd mă scol din fotoliu. Acum parcă încep să mă mai refac, tot bînd vin de chinchina. Febra a mai cedat, o să treacă și restul. »

Nici febra și nici «restul» nu va trece de tot, niciodată. De-a lungul întregii sale vieți, Delacroix poartă crucea acelei boli izbucnită cîndva la Châtellerault, într-un han și care era o boală a vremii: tuberculoza. El o numește eufemistic: «guturai». De «guturaiul» acesta va muri nu prea bătrîn. Din pricina lui își schimbă în curînd viața, devine un om singuratic și mizantrop. Febra aceasta îi mănîncă puterile. Sub imperiul ei, însă, imaginația artistului prinde aripi. Și iată că, la rîndul ei, febra trupului se preschimbă la Delacroix într-o febră a spiritului.

Într-o frumoasă scrisoare adresată lui Pierret la 20 octombrie 1820, Eugène descrie această legătură morbidă care se creează între el și boală, nevoia febrei și durerile ei avantaje. «Febra — spune el — se furișează în trup cu avangarda ei înghețată de fiori. Ea pătrunde pînă la izvorul nervilor și-l trimite pe bolnav în pat să filozofeze. Iată-l atunci intrat într-o lume nouă. Ce planuri, ce proiecte care nu sperie nici min ea, nici trupul! Omul se aruncă în muncă cu înflăcărare. Privind distrat căminul, el sucește și răsucesște în minte teme variate și astfel, încet, cade noaptea. Cînd suferi, ideile îți tin de urît. Mîncarea nu-mi plăcea, somnul mă obosea; nu făceam cîteva pași fără să-mi vină să leșin; dacă scriam două rînduri, aveam cumplite dureri de cap. » 32

Dar cînd mă lăsam în prada visării, creierul meu lucra mult și fără oboseală. Făceam mii de planuri, întrepîndeam mii de lucrări. Din nefericire, nu mi-a rămas mare lucru din această activitate. Am început să mă deprind cu fierbințeala; de altfel a mai scăzut din pricina doctoriilor. O dată cu febra a dispărut și geniul meu. »

Febra tînărului pictor era și febra secolului adolescent. Boala izbucnise îndată după Waterloo, cînd o scurtă bucurie și apoi o deznădejde fără margini cuprinseseră sufletele franceze. Pentru a înțelege eroarea psihologică și socială pe care a constituit-o restaurarea Bourbonilor de către forțele reacționare ale Europei, este bine să ne adresăm unui legitimist. Astfel nu riscăm să exagerăm răul pe care regii restaurați în «drepturile lor» l-au făcut Franței și trebuie să admitem că judecata lui Chateaubriand asupra acestei epoci constituie o critică minimă.

În prima clipă după căderea lui Napoleon, Franța simțise o evidentă ușurare. Războaiele napoleoniene costaseră multe vieți și ruinaseră bugetul țării. Un englez, sosit la Paris în 1815, se mirase de veselie populației și exclamase cu naivitate: «Parcă nu mi vine a crede că francezii sînt atît de bucuroși că au fost învinși ». Bucuria populară care stîrnise uimirea cetățeanului londonez avea cauze complexe. Una dintre ele era satisfacția burgheziei, încîntată că ia puterea din mîinile castei militare.

Burbonii își fac iluzii. Le place să-și închipuie că această explozie temperamentală le este lor adresată. « Imensa majoritate a francezilor — spune Chateaubriand — era ce e drept în culmea fericirii, dar această majoritate nu era *legitimistă*, în sensul limitat al cuvîntului, aplicat exclusiv partizanilor vechii monarhii. Majoritatea aceasta era o mulțime constituită din toate nuanțele de opinii, bucuroasă de a fi fost eliberată și plină de resentiment față de omul pe care-l învinuia de toate nenorocirile ei . . . deșartă Restaurație a tronului și a țintirimului, a cărei îndoită pulbere a măturat-o vremea. » <sup>1</sup>

În curînd, sub imperiul opresiunii politice și a mizeriei economice, se organizează opoziția. Ea este constituită din grupuri diferite. Cel mai numeros este acela al liberalilor, cărora le dau concursul foștii ofițeri bona partiști, casta militară de care Franța se bucurase tocmai că a scăpat. În lipsa unei doctrine, o mișcare populară are nevoie de un mit și ce mit poate prinde mai ușor decît acela al lui Napoleon ale cărui greșeli sînt uitate. În cătunele pierdute sau la Paris, același zvon circulă: Împăratul se va întoarce de la Sfînta Elena, astfel precum, odinioară, s-a întors din insula Elba. Cînd Napoleon moare, în 1821, alte legende se nîfiripă. Ele vor crea o aureolă mistică în jurul vestitului nume. Oamenii încep, de pildă, să observe că soarele se încadrează exact în bolta Arcului de Triumf numai de două ori pe an, la 5 mai, ziua morții Împăratului și la 15 august, de ziua numelui său.

Un cîntăreț popular și foarte iubit adună aceste multe suspine și povești și le revarsă în cîntece peste întreaga Franță. Este Béranger, omul care se mîndrește a fi «campionul intereselor celor mărunți». Béranger prea mărește în Împărat pe soldatul care a semănat de-a lungul și de-a latul Europei ideile Revoluției franceze. El își bate joc de emigrați, exprimă ura mereu vie a poporului împotriva iezuiților reveniți la putere și rîde de eforturile neputincioase ale legitimiștilor în parlament. Chateaubriand, atît de departe în orgolioasa lui izolare de rapsodul popular, este totuși atras de această figură curajoasă și dreaptă. Se duce să-l vadă și ne lasă un portret foarte viu al primului șansonetist al Franței: «Un cap chel, ochi cenușii și cam bulbucați, buze groase, o înfățișare rustică, voluptoasă și inteligentă, iată poetul. Îmi odihnesc privirea pe chipul plebeu, după ce am văzut atîtea fețe regale. Compar aceste tipuri atît de deosebite: pe frunțile monarhice natura apare veștedă, neputincioasă și ștearsă; pe frunțile democratice, o natură fizică de rînd, dar o înaltă natură intelectuală: fruntea regală a pierdut coroana, fruntea populară o așteaptă.»<sup>1</sup>

Poporul nu așteaptă coroana cu brațele încrucișate. El este din ce în ce mai hotărît să și-o cucerească. Com

<sup>1</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, IV, 1.

ploturi și atentate se succed. Regimul le va răspunde cu deportări și condamnări la moarte. Există centre cunoscute de rezistență. Unul dintre ele este la Paris, cafeneaua Lemblin, unde se întrunesc liberalii și bonașii partizanii. La 13 februarie 1820, o lovitură hotărâtă este dată regimului. Ducele de Berry, nepotul regelui, este ucis la Operă. Cu un an mai înainte în Germania, un student, Karl Sand, înjunghiasse pe scriitorul Kotzebue, în numele ideilor înaintate.

Regimul se sperie de acest val revoluționar care inundă Europa. Bătrînul monarh este depășit de proprii săi partizani; aceștia îl socotesc «moderat». Ei îl porecesc «un iacobin încoronat», «un rege Voltaire». «Les ultras», monarhiștii mai monarhici decît regele, obțin în 1821 demisia guvernului Richelieu. «Un ministru — spune Guizot — a căzut pentru prima oară sub loviturile contrarevoluției. Un nou ministru se formează prin influența acesteia și în al său folos.»

Reacțiunea drepte este sălbatică. Bandele Contelui d'Artois, viitorul Carol al X-lea, organizează măceluri metodice de bonapartiști. Ele sînt deosebit de crude în sudul Franței, unde bîntuie «les verdetes» (verzii), voluntari regali îmbrăcați în uniformă verde, culoarea contelui. Generalul Ramel încearcă, la Toulouse, să-i trimită la vatră. El este ucis de îndată. Mareșalul Brune face o tentativă asemănătoare la Avignon. Este măcelărit și leșul lui aruncat în Rhône. «Popoarele meridionale — spune Thiers, care va juca mai tîrziu un rol odios în înăbușirea altor mișcări populare — sînt îmbăiate în sînge pînă la genunchi. Nici cetățenii, nici autoritățile nu îndrăznesc să depună mărturii împotriva vinovaților, chiar cînd aceștia sînt dezarmați, atît de teamă le este că află în spatele lor vreun protector puternic».<sup>1</sup>

Dar aceste violențe sînt violențele neputinței. «Adeseori oameni în cîrje pretind a sprijini monarhii ce se surpă».<sup>2</sup> Adevărul este că, după marea Revoluție, regele nu mai înseamnă nimic în Franța. «Cînd Ludovic al XVIII-lea se urcă pe tron, ce mai înseamnă oare un suveran?

<sup>1</sup> Cit. după J. Lucas-Dubreton, *La Restauration et la Monarchie de Juillet*, Hachette, Paris, 1926, p. 21.

<sup>2</sup> *Mémoires d'Outre-tombe*, IV, 1.

se întreabă Chateaubriand. El poate îmbogăți un om, dar nu-l poate face mare. Un rege nu mai este decât bancherul favoriților săi». <sup>1</sup>

Bonapartiștii și liberalii nu se luptă numai cu pistolul și cu pumnalul. Și în parlament se află reprezentanți de ai lor. Unul dintre cei mai iluștri este generalul Foy, soldat al lui Napoleon. El cere cu stăruință ca Franța să revină la drapelul tricolor al Revoluției și al Imperiului. Discursurile lui energice folosesc mijloace retorice izbitoare, acelea chiar care vor fi utilizate câțiva ani mai târziu de retorica romantică: antiteze, imagini eroice, cuvinte sonore, nume istorice, împresurate de haloul amintirilor. « Umbra lui Filip August și aceea a lui Henric al IV-lea — spune Foy — nu se vor mînia desigur văzînd cum florile de crin de la Bouvines și Ivry împodobesc drapelul de la Austerlitz. »

Lui Richelieu îi succedase la Președinția Consiliului Villèle. Acesta este silit să facă legi pe care nici el nu le aprobă, cerute, însă, de extrema dreaptă care-l adusese la putere. Între altele, foștii emigrați cer restituirea moșilor sau o sumă echivalentă cu valoarea acestora. Foy luptă în parlament împotriva acestui proiect de lege. « Fiii acelor care au cumpărat domenii naționale — spune el — să nu uite că în această incintă părinții lor au fost insultați. Dacă se va încerca să li se smulgă cu sila bunurile posedate de ei în chip legal, să-și amintească că au în favoarea lor Carta și că sînt douăzeci pentru unul. » În aprilie 1825, legea este votată. În luna octombrie a aceluiași an, generalul Foy moare. O sută de mii de oameni îi urmează cortegiul. O subscripție în favoarea copiilor generalului, mort sărac, se ridică într-o săptămîină la un milion de franci. « Sîntem mai puternici decît credeam », spune un liberal, Barante<sup>2</sup>.

Opoziția liberală nu se mulțumește numai cu mituri, nu combate numai în parlament, nu se resemnează să vadă o parte din luptătorii ei măcelăriți de oamenii contelui d'Artois. Vechii iacobini, dezamăgiți de rezultatele marii Revoluții, reduși la tăcere de tirania imperiului, exasperați de despotismul Restaurației, încearcă,

<sup>1</sup> Idem, III, 1.

<sup>2</sup> v. J. Lucas-Dubreton, *op. cit.*, p. 96 și urm.



prin toate mijloacele, să-și înfăptuiască vechile țeluri. Ei fuseseră la început mulțumiți să combată în incinta parlamentară și să folosească arma clasică a presei. Lucrul însă nu mai este cu puțință începînd de la 26 martie 1820, cînd guvernul reînființează cenzura care fusese reprimată o dată cu căderea imperiului. Degeaba protestează liberalii prin glasul lui Benjamin Constant, degeaba un legitimist ca Chateaubriand renunță de a mai scoate ziarul său *Conservatorul*, socotind cenzura ca pe o palmă dată libertății de gîndire. Cenzura funcționează în chip implacabil și lupta se mută de pe planul fățiș pe acela tainic. Începe vremea societăților secrete. Sînt multe, țelurile lor se confundă, activitatea le este dezordonată, existența precară. *Cavalerii libertății*, *Prietenii adevărului* își propun să răstoarne regimul și propaganda lor prinde mai ales în estul Franței, provinciile din vest, mai agricole, fiind mai conservatoare. Prin 1819, doi din membrii societății *Prietenii adevărului* călătoresc în Italia și aduc de acolo statutele unei organizații secrete care ispitește îndeosebi imaginația tineretului european. Este vorba despre vestita *Carbonaria*, care își propune să curețe țara de lupi. « Lupii » sînt în Italia austriei. În Franța, lup va fi Bourbonul. Ofițeri bonapartiști, studenți, liberi-profesioniști și chiar intelectuali cu renume se alătură organizației conspirative. E cazul istoricului Augustin Thierry, al filozofilor Jouffroy și Cousin, al celor doi pictori, frații Scheffer, și — zic unii — și al tînărului Delacroix; acesta, chiar de nu este cărbunar, seamănă a conspirator, cu părul lui vîlvoi și privirea aceea aprinsă și enigmatică care te lasă pe gînduri. La 22 ianuarie 1822, prefectura poliției cere să se facă o anchetă asupra activității pictorului Eugène Delacroix, suspectat de bonapartism. La Saumur, la Belfort și în alte centre se produc mișcări care, de altfel, nu izbutesc. Procese răsunătoare, ca acela al celor patru sergenți de la Rochelle, învăluie mișcarea într-o aură de eroism și glorie.

Cei cincisprezece ani care despart bătălia de la Waterloo de Revoluția din Iulie sînt astfel ani tulburi, plini de contradicții: o boală ciudată macină noua generație. Este efectul nedesăvîrșirii revoluției din 1789. « Revoluțiile burgheze, ca cele din secolul al XVIII-lea — spune Marx — înaintează vijelios din succes în succes, se întrec

în efecte dramatice, oamenii și lucrurile par bătute în nestemate, extazul este starea de spirit de fiecare zi. Dar ele sînt efemere, nu trece mult și și-au atins apogeul, după care societatea cade într-o mahmureală îndelungată pînă învață să-și însușească cu luciditate rezultatele perioadei sale de avînt tumultuos». <sup>1</sup>

Răul acesta va fi botezat «boala secolului», amestec de dezamăgire, luciditate, revoltă și înfrîngere. Fiorul lui se va transmite artei și literaturii și numele său va fi: romantismul.

Tinerețea este o armură intangibilă. Nenorocirile o izbesc fără s-o poată știrbi. Anii 1815—1822 sînt ani deosebit de grei pentru Eugène Delacroix. În 1814 rămîne orfan. Vremurile sînt tulburi, băiatul este sărac. Curînd se îmbolnăvește de o boală grea. Sfios și stîngaci, nu știe peste cine ar putea să reverse cupa plină a inimii lui. Geniul și-l presimte, dar el nu este decît o făgăduială, care s-ar putea să nu se îplinească. Și totuși, Delacroix este în anii aceștia adeseori beat de fericire, fericirea amețitoare și tulbure a tinereții.

Atelierul lui Guérin este un loc care-l atrage îndeosebi pe băiat. De cum intră, nările i se umplu de o mireasmă binecunoscută: mirosul exotic al terebentinii amestecat cu aburul cafelei pe care o fierbe într-un colț vreunul din elevi. Cînd Guérin nu-i de față — și maestrul lipsește adeseori — zgomotul este asurzitor. Unul țipă, altul cîntă și un al treilea face o curte puțin discretă modelului, o fată frumoasă și veselă care are răbdare destulă pentru a sta ore întregi în cele mai năstrușnice poze. Ce să faci? Tinerele genii sînt hotărîte să facă o pic ură «dinamică», «frenetică» și «patetică».

Afară de Delacroix, mai lucrează la Guérin și alți tineri. De pildă, cei doi frați Scheffer, Ary și Henry. Sînt doi olandezi care vorbesc o franțuzească pocită și vor negreșit să răstoarne lumea. Amîndoi sînt «carbonari». Dacă ai sta să-i ascuți și s-ar face părul măciucă. Energia lor, însă, se cheltuiește în vorbe, iar în materie

<sup>1</sup> K. Marx, *Optprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte*, citat din K. Marx-F. Engels, *Opere alese în două volume*, ed. a II-a, E.S.P.L.P. 1955, pag. 247.

de revoluție se mulțumesc să-l citească pe Byron. Champmartin este un băiat fermecător, spiritual și vesel. Talent nu prea are și este mai mult ștrengar decât doctrinar. Henriquel Dupont, lucrător zelos, nu se uită nici la dreapta, nici la stînga: își vede de gravura lui. Mai sînt și alții care se pierd, umbre fugare și tinere, prin colțurile întunecate ale atelierului. Istoria le va uita numele, și ei nu vor fi decât niște figuranți în piesa ce se joacă, și care numără numai două stele de primă mărime, pe Géricault și pe Delacroix. Guérin, mai mare ca profesor decât ca artist, înțelege din capul locului cu cine are de-a face. Cînd tinerii săi elevi se lasă ademeniți de tumultul genial al lui Géricault, Guérin îi dojenește. « De ce încercați — le spune — să-l imitați? Nu vă uitați la el. În Géricault este stofă pentru doi sau trei pictori. Altfel stau lucrurile cu voi ». <sup>1</sup>

Géricault ajunge în 1819, la cei douăzeci și opt de ani ai săi, un om celebru. Pînza lui, expusă la Salonul acestui an, stîrnește admirație și scandal. Ea este intitulată *Pluta Meduzei*. Toți tinerii artiști și toți cei care au ochi să vadă sînt siguri că tabloul acesta va face fala picturii franceze. *Le Radeau de la Méduse* întîmpină, însă, ca orice operă originală, deschizătoare de drumuri, rezistența cercurilor oficiale ale vremii. Reacția se situează nu numai pe plan artistic, dar și pe plan politic. Géricault, într-o scrisoare adresată lui Musigny, observă cu amară ironie că lucrarea sa este considerată ca un act de rebeliune și că oamenii reprezentați de el par monarhiștilor a purta pe față ura față de « guvernul părintesc » al Restaurației. Să vedem ce justifică aceste acuzații politice aduse tînărului pictor, cunoscut, de altfel, pentru simpatiile sale republicane.

*Pluta Meduzei* i-a fost inspirată lui Géricault de către un fapt divers, de către una dintre acele tragice întîmplări care zguduie o clipă imaginațiile. În mările Sudului, o corabie, care transporta soldați și funcționari în Senegal, se sfarmă de un banc de nisip. *Meduza* — va spune opoziția — era un vas vechi și șubred, comandantul un marinar incapabil, și ministerul vinovat de o cumplită neglijență. Bărcile de salvare nefiind destul de nume-

<sup>1</sup> Charles Clément, *Géricault*, Paris 1867, pag. 25, cit. după G. Oprescu, *Géricault*, Paris 1927, pag. 16.

roase, o sută cincizeci de oameni sînt îmbarcați pe o plută încheiată în grabă. Pluta se dezleagă în plină mare de remorca ce o trăgea, iar aceasta o părăsește în voia valurilor. Atunci începe chinul îndelung al naufragiaților, care pier de foame și de sete, sub un cer de foc. Acte de barbarie și canibalism învăluie în oroare zilele acestea petrecute în marea singurătate. Cînd un vas întîlnește pluta, din cei o sută cincizeci de oameni nu mai rămăseseră decît cincisprezece.

Printre supraviețuitori se află un inginer, Corréard și un medic, Savigny. Ei publică, în 1817, un tragic document: povestea celor două săptămîni petrecute pe plută. Cartea apare opiniei publice exasperate de multele acte de nedreptate și neputință a guvernului ca un rechizitoriu împotriva unui regim politic incapabil și nepăsător față de suferințele populare. Cînd Géricault alege, așadar, acest subiect, se poate spune, pe bună dreptate, că el face un act de « om de la 48 », cum afirmă, cu un voit anacronism, H. Focillon<sup>1</sup>. Profesorul Oprescu observă, în frumoasa sa carte despre Géricault, că prin acest pictor « mulțimea anonimă devine pentru prima oară un subiect pentru un tablou ».<sup>2</sup>

Géricault șovăie între diferitele momente ale dramei și se hotărăște să aleagă clipa cînd supraviețuitorii zăresc nava care le vine în ajutor. Un negru (Géricault milita împotriva rasismului și rolul simpatice atribuit omului de culoare nu este o întîmplare mai ales cînd știm că el proiecta o mare compoziție intitulată *Comerțul cu sclavi*) ,cocoșat pe un butoi, face semne deznădăjduite cu o largă pînză desfășurată. Culorile dominante ale tabloului sînt verdea, galbenul și un portocaliu bătînd în brun. Verde este cerul și galbenă lumina carel inundă la orizont. De un verde închis și rece este marea. Măslinii sînt trupurile goale, printre care rigiditatea singură deosebește cadavrele. Pînzele corabiei sînt de un portocaliu veșted. Ele sînt umflate de vîntul care poartă și norii cenușii și grei ce amenință pluta. Pe partea dreaptă a plutei, acolo unde compoziția se naște către cer într-o mișcare violent ascensională,

<sup>1</sup> H. Focillon, *Histoire de la Peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, v. 1, 1927, p. 188, cit. după Oprescu, *op. cit.*, pag. 92.

<sup>2</sup> G. Oprescu, *op. cit.*, pag. 202.

domnește tumultul, deznădejdea; ici și colo, se ivește o speranță fragilă, abia înfiripată. În colțul stîng, dimpotrivă, s'a așternut liniștea veșnică a morții. În primul plan, cu mîna sprijinită de un leș, pe care-l mîngîie marea ca pe o pradă a ei, stă un om liniștit și gînditor ce pare a aștepta moartea ca pe o prietenă. E un tată, al cărui fiu și-a dat sufletul în chiar acea clipă.

Știm din studiul lui Théophile Silvestre despre Delacroix cum a pictat Géricault *Pluta Meduzei*: « Géricault — spune Silvestre — nu lucra regulat, ca Delacroix. El se punea pe lucru numai uneori și atunci cu un avînt nebunesc. Pentru marea lui pînă a făcut, totuși, nenumărate schițe. A pus să i se construiască la Havre o plută și s'a apucat să studieze marea și pe marinari cu îndîrjirea unui pictor realist. Cînd a fost vorba să picteze versiunea definitivă, Géricault s'a ras în cap ca să nu mai poată ieși din casă ».<sup>1</sup>

Tînărul Delacroix asistă cu sufletul la gură la această minunată luptă cu demonul. « Géricault mi-a îngăduit — povestește el mai tîrziu — să-i văd *Meduza* pe cînd lucra la ea în ciudatul său atelier de pe lîngă Ternes. Cînd am văzut-o pentru prima oară, mi-a făcut o impresie atît de puternică încît, ieșind de acolo, am început s'alerg pe străzi ca un nebun și nu m'am oprit decît la mine acasă, în capul cartierului Saint-Germain ». Mai tîrziu, Géricault îl folosește pe Delacroix ca model. Delacroix pozează pentru cadavrul din dreapta pînzei, a cărui mîină a rămas agățată de o bîrnă. Tînărul copiază cu nesaț fragmente din opera marelui său prieten. Și astăzi mai avem desenele lui Delacroix după *Meduza*. Prietenia dintre cei doi tineri se strînge astfel din ce în ce mai mult și ei îi datorăm frumosul și enigmaticul portret al lui Delacroix la douăzeci de ani, semnat de Géricault. Eugène pare aproape un copil, copil exotic cu o privire ciudată, în care se citește nedumerire, neliniște și mii de întrebări.

Personalitatea contradictorie a lui Géricault îl atrage pe Delacroix prin multele ei laturi. Băiatul contemplă cu uimire și încîntare seducătorul amestec de sălbăticie și rafinament, de mizantropie și căldură din care e făcută

<sup>1</sup> Théophile Silvestre, *Les Artistes français*, Crès, Paris, T. I.

firea lui Géricault. De altfel și viața acestuia este bogată în experiențe patetice. Géricault a călătorit în Italia mînat de o mare și tragică iubire; el a dorit s-o uite, dar a adus-o intactă înapoi. Acolo a studiat Renașterea și îndeosebi pe Michelangelo a cărui *Judecată din urmă* îl urmărește cu fiecare dintre amănuntele ei. Vital și imaginativ, lui Géricault îi place să realizeze, nu numai în artă, dar și în viața de toate zilele, idealul de forță și energie al Renașterii italiene. Se îmbracă fastuos ca un venețian din veacul al XVI-lea și este îndemînat la toate exercițiile corpului, scrimă sau călărie.

Și moartea a cunoscut-o îndeaproape Géricault. Într-o vreme a vrut să se sinucidă și a făcut mai multe încercări în acest scop. A rămas de atunci cu o atracție deosebită pentru toate formele suferinței. Aleargă la spitalul Beaujon și desenează chipurile agonizantilor, vrînd să surprindă în spasmele morții încă unul dintre aspectele « frenetice » ale vieții. Merge și prin ospicii, la Clamart și la Bicêtre și face studii după nebuni și nebune. Pictează la el acasă cadavre atît de descompuse încît stîrnește îndreptățita indignare a vecinilor. Delacroix umblă pe urmele lui, fascinat, și încearcă să înțeleagă lucruri pe care nici măcar nu le bănuise pînă atunci.

Lui Géricault îi place să-i explice tînărului său prieten și secrete ale tehnicii pe care le descoperise singur. Pentru redarea maselor, de pildă, Géricault folosește tehnica ovelor, prin încrucișarea cărora creează volumul, forma vie, mai prețios decît conturul, forma abstractă. Delacroix se silește să aplice aceste precepte în ocazii cît mai variate. Însoțit de sculptorul Barye, el se duce să studieze, întocmai ca Géricault, lei și tigrii la grădina zoologică și în superbe animale vede realizându-se încă o dată cruda frenezie a naturii.

Cînd Guérin îl dă afară pe Delacroix din atelierul său, fiindcă băiatul îi turnase în cap, din dosul unei scări, o găleată de apă destinată lui Champmartin, sancțiunea nu prezintă nici o importanță pentru tînărul artist. El nu mai are nevoie de sfaturile maestrului, căci și-a luat zborul.

A renunțat de altfel să se mai pregătească pentru concursul în vederea « premiului Romei ». Este adevărat că acest premiu ar fi atras după sine o bursă de studii

în Italia, dulcea Italie care alcătuiește obiectul visurilor lui Delacroix. Dar încercările pe care tânărul le făcuse în vederea examenului nu-i plăcuseră nici lui: pictura oficială nu-i pria de fel lui Delacroix.

Rămas fără maestru și fără casă — căci Henriette se mutase la țară — Eugène se instalează pentru cîtăva vreme în atelierul unui tînăr englez, pictorul Thalès Fielding. Știm de la Léon Riesener viața de veselă boemă pe care Delacroix a dus-o în Strada Jacob, numărul 20. Înainte de a fi adăpostit pe cei doi artiști, frumosul pavilion umbrat de un platan bătrîn servise drept loc de întîlnire iubirii tainice a actriței Adrienne Lecouvreur cu Mareșalul de Saxa.

Eugène muncește pe rupte și aci, și — după ce se ceartă cu Fielding, de ai cărui gărgăuni nobiliari Delacroix își bate joc — se mută într-un alt atelier, în Rue de la Planche. Munca este pentru el un mijloc menit să-i adoarmă deznădejdea, acel « urît » care va primi în curînd numele de « le mal du siècle ». La bătrînețe, pictorul va încerca să-și explice originea acelui sentiment chinuitor și vag spunînd într-o scrisoare: « vom munci pînă-n clipa agoniei, căci ce poți face altceva decît să te ametești, cînd realitatea nu este la înălțimea visului? » (noiembrie 1853).

Și totuși nu s-ar putea spune că realitatea era lipsită de farmec pentru tânărul de douăzeci de ani, oricît de sfișietoare ar fi fost afirmațiile lui despre « plictisul » care-l cotopea. Cînd va cîștiga perspectiva distanței, el va scrie cu melancolie în *Jurnalul* lui din anul 1850: « unde sînt oare mesele pe care le luam la mătușa Tantin, cînd porneam prin zăpezi, în tovărășia apașilor și a vameșilor de la barieră? » Unde erau și chefurile de la cîrciuma maicii Saguet și « vagile viori » ce se auzeau prin preajmă? Dar partidele de biliard, barăcile din Champs-Élysées, unde se trăgea la țintă, și lecțiile de scrimă la caraghiosul de Larchez, cu bietul Thalès Fielding? Unde erau și diminețile adorabile cînd la atelierul din Rue de la Planche, tânărul se odihnea de chinurile picturii, luînd vioara în mînă și cîntînd îndelung dulci fugi mozartiene. Dar serile, ce plăcute erau serile la operă cînd asculta *Don Juan* sau *Tancred*, pe Mozart sau Rossini, în sala obscură și scînteietoare!

culorile deveneau iarăși sunete, voluptoasă confuzie atât de greu de regăsit! « Culorile sînt muzica ochilor; ele se combină ca notele. Unele armonii de culoare produc senzații pe care nici măcar muzica nu le poate atinge »<sup>1</sup>. « Pe cînd eram tînăr — va mărturisi la bătrînețe Delacroix lui Baudelaire — nu mă puteam apuca de lucru decît atunci cînd eram sigur că seara m-așteaptă vreo plăcere: bal, muzică sau altceva! »

Anii aceștia ar fi fost frumoși, dacă nevoia nu l-ar fi mînat pe băiat de la spate. În 1820, Eugène îi scrie Henriettei o scrisoare plină de naive socoteli; aceasta ne dă o foarte exactă imagine a stării lui financiare: « Henriette, să știi că am mare nevoie de o pereche de pantaloni; am uitat să-ți spun că am plătit în contul tău 7,10 fr. portăresei pentru un pachet de lumînări ».

Anul 1819 îi rezervă tînărului pictor o plăcută surpriză. Un preot de țară îi comandă un tablou menit să mpordească biserica lui. Delacroix execută lucrarea în grabă și cu mare pasiune. Pînza este cunoscută sub numele de *Fecioara din Orcémont*, după numele satului căruia îi era destinată. Tabloul reprezintă pe Fecioara Maria și pe Isus copil. Acesta binecuvîntează snopurile de grîu, rodul mănoaselor cîmpii ce servesc drept fond tabloului. În colțul pînzei, Delacroix a notat, alături de semnătură, data și vîrsta pictorului: douăzeci și unu de ani. Tînărul n-a scris și cît i-a fost plătită lucrarea: cincisprezece franci, prețul acelei perechi de pantaloni de care avea atîta nevoie.

Dacă *Fecioara din Orcémont* este, în grația ei tinerească prea influențată de Rafael și indică, prin aceasta chiar, pe debutant, *Portretul* unei mătuși a pictorului, a Anei Bornot, datat din 1818, este cu mult mai personal și mai viguros. Tulburător în misterul lui este, însă, primul *Autoportret* în ulei (1821) pe care ni l-a lăsat Delacroix. Tînărul ni se înfățișează într-un costum negru ce pare a fi dintr-o fantastică Spanie. Neagră îi este haina de satin, negri pantalonii de catifea și neagră larga mantie ce-i amplifică silueta ca o altă umbră mai

<sup>1</sup> *Journal*, T. III, pag. 391.



consistentă. Întunecată îi este privirea și negru îi este părul. Bolțile ce se zăresc sînt cenușii. Luminoase nu sînt decît trei pete: gulerul alb, fața străvezie și mînerul lucios al pumnalului de oțel. În colțul tabloului, Delacroix a scris un nume: Ravenswood. Este vorba de Ravenswood, iubitul Luciei de Lamer Moor. Este interesant de observat că băiatul de douăzeci și trei de ani s-a închipuit sub trăsăturile romantice ale fatalului erou scornit de imaginația lui Walter Scott.

În 1820 îi vine în ajutor, în chip mai substanțial, Géricault. Acesta primise, după succesul tabloului său, *Pluta Meduzei*, și ca o compensație pentru faptul că marea lui pînză nu fusese achiziționată de stat, o comandă oficială: un tablou de altar destinat Bisericii Sacré-Cœur din Nantes. Pînza urma să înfățișeze pe Fecioara Maria privind inima incandescentă a Fiului său. Subiectul nu i se potrivea lui Géricault. El se înțelege cu Delacroix ca acesta să facă tabloul, iar el, Géricault, să-l semneze.

Pentru tînar începe atunci o febră a creației care se mpletește cu febra trupului său istovit. La 21 ianuarie 1821, el îi scrie prietenului său Soulier care se află la Florența: « Lucrez la pînza mea din primele zile ale lunii. Am început să mă descurc, dar n-am inspirație. Pictez pe dibuite. Îmi lipsește o torță care să-mi fi luminat calea din prima clipă. Fac, desfac, reîncep și-mi dau seama că n-o nimeresc. E drept că febra m-a apucat și ea din nou și nu mă lasă să lucrez ».

Lucrarea va fi terminată abia în 1822, iar noi n-o cunoaștem decît prin schițele făcute în vederea ei și care au fost expuse după moartea artistului. Pînza s-a pierdut. Tînarul s-a ales cu cei 600 de franci pe care i-a înmînat Géricault.

Pe cînd execută această lucrare, o altă idee îl frămîntă, însă, pe Delacroix. El dorește să trimită o pînză la Salonul anului 1822. Dintr-o scrisoare trimisă lui Soulier la 15 septembrie 1821, aflăm că Eugène își propune să picteze pentru Salon un tablou a cărui temă să fie inspirată de Războiul Independenței elene, eveniment care, după cum vom vedea, preocupă în cel mai înalt grad conștiința contemporanilor. Proiectul acesta se modifică, și tabloul trimis la Salonul din 1822 nu va fi altul decît vestita *Barcă a lui Dante*, prima pînză

unde se afirmă întreg geniul dramatic și tumultuos al lui Delacroix.

Subiectul acestei pînze, în care tînărul își pune mari nădejdi, este inspirat de al VIII-lea cînt al *Infernului* lui Dante. Delacroix se oprește asupra scenei în care Dante, călăuzit de Virgiliu, trece Stixul, pentru a ajunge la cetatea Dité, lăcașul lui Lucifer. Vîslește Flegias, cel osîndit la chinurile veșnice pentru a fi dat foc templului lui Apollo din Delfi. Luntrea este împresurată de cei meniți ași petrece veșnicia în mlaștinile noroioase ale Stixului. Ei se agață de barcă, dorind să ajungă la cetatea învăpăiată ce se vede în zare. Dante îi privește cu groază și dispreț. Ochii lui se opresc îndeosebi asupra unui chip hîd, care mușcă mînios marginea bărcii. E Filippo Argenti, florentinul, dușmanul lui cel vechi. Făpturile infernale se bălăcesc în noroi și se luptă între ele, respingîndu-se unele pe altele într-o întrecere de ferocitate și ură. Pe pînza lui Delacroix, ca și în versurile lui Dante, nici o undă de milă nu trece: numai mînie și dispreț, *ira e sdegno*. Compoziția desenează forma unei piramide. În centrul ei se află Virgiliu. Imensăi pelerină de un roșu intens hotărăște tonalitatea întregii compoziții. În raport cu incandescența acestui roșu se situează toate celelalte tonuri: albul, albăstrui și rece al hlamidei lui Dante, cobaltul pînzei ce ncinge pe Flegias, trupul verde al damnatului stropit cu picături de sînge încheșgat, culoarea glaucă a apei. Cerul este de un albastru de Prusia, murdărit cu brun. Roșul reapare ici și colo și reușește să inunde scena cu reflexele lui de sînge și incendiu. E roșul portocaliu al cetății Dité, care arde. E roșul de lac chinezesc al glugii lui Dante și arămiul trupurilor goale ce se ncaieră. Scena se petrece în vreme de noapte, noaptea eternă a Infernului. Lumina este a flăcărilor veșnice. Pînă și numele luntrașului infernal este un simbol al focului. El se cheamă Flegias, de la grecescul φλεγω, a arde.

Este limpede că *Barca lui Dante* datorează foarte mult *Meduzei* lui Géricault. S-a afirmat — și lucrul nu este imposibil — că acesta din urmă l-ar fi ajutat pe tînărul lui prieten. Și totuși, există deosebiri esențiale de concepție și de temperament între cele două pînze. Mai întîi una de ordin tehnic, dar care are și alte urmări.

*Pluta Meduzei* este o compoziție gîndită în funcție de volume. *Barca lui Dante* este pusă pe culoare. La Géricault, culoarea este un element accesoriu, la Delacroix ea traduce sentimentul intim al întregii bucăți. Baudelaire scrie mai târziu o pagină care se aplică operelor ulterioare ale pictorului, dar din care noi vom cita acum cîteva rînduri, pentru că ele lămuresc poziția originală ocupată din prima clipă de tînărul de douăzeci și patru de ani. «Pictura lui Delacroix — spune Baudelaire — pare ași proiecta gîndirea la distanță astfel cum fac vrăjitorii și iluzioniștii. Acest fenomen ciudat se datorează puterii coloristului, acordului desăvîrșit între tonuri, armoniei (prestabilite în mintea pictorului) între culoare și subiect... Aceste minunate acorduri coloristice te fac să visezi armonii și melodii, și impresia pe care ți-o lasă tablourile lui Delacroix este adeseori muzicală.» Culoarea are la Delacroix aceste valori multiple, pentru că ea nu este numai un veșmînt care îmbracă sentimentul și ideea, ci sentiment și idee devenite vizibile.

Calitatea proprie a stării lirice interioare și ea îl deosebește pe Delacroix de prietenul său mai mare, Géricault. Pe cînd Géricault, un răsfățat al vieții, mărturisește în *Pluta Meduzei*, cu mijloace dramatice și quasi-teatrale, sentimentul unei deznădejdi ce tinde spre resemnare, Delacroix, cel greu lovit de soartă, exprimă în marea lui pînză, limpede și fără șovăială, două sentimente negative dar stenice, necesare luptelor ce avea să le ducă: mînia și disprețul, *ira e sdegno*.

Îmbarcat în luntrea destinului, artistul străbate mlaștinile noroioase ale vieții călăuzit de poezie. Degeaba se atîrnă de barca lui răii și hîzii! Aspru și puternic, el știe că-i va lepăda și va ajunge la cetatea înflăcărată la Dité. În această operă severă, sentimentul dominant este, așadar, acela al unui orgoliu sigur de sine și al unei bravuri tinerești care se reazemă pe un optimism al geniului și al forței.

Convingerea că o nobilă și înaltă fericire este rezervată artistului o exprimase Delacroix în *Jurnalul* său, cu puțin înainte de ași începe lucrarea. «Artiștii — spunea el — sînt cei mai fericiți dintre oameni. Ei reușesc, pînă la un anumit punct, să umple golul cumplit ce stăruie în sufletul fiecărui om și să-nlocuiască bezna

cu un nou soare. . . Pentru Cresuși, pentru proștii umflați, pentru burtoși, viața nu este decît corupție sau mai bine-zis, ea este un infern, dacă se află pe lume vreo dreptate. Pe Torquato Tasso îl așteaptă însă minunatul rai unde nenorocirile dispar și rămîn numai pasiunile delicioase. Suflul este acolo mulțumit și beat de fericire. În Paradisul acesta, Poezia devine, în sfîrșit, hrană». (22 septembrie 1819).

Scandalul stîrnit de *Barca lui Dante* a fost prima dintre marile furtuni care s-au abătut asupra lui Delacroix. Guérin văzuse lucrarea în atelier și-l sfătuisese pe tînr să nu expună. Pictorul Gros, marele Gros, pe care Delacroix îl admira ca pe un maestru, își spusese, însă, răspicat părerea: tabloul acesta este o capodoperă, « un Rubens mai nuanțat (châtié) ». Dînd urmare vorbelor sale, Gros trimise marea pînă de doi metri pe doi metri jumătate la încadrat și plăti rama. Dar cînd Salonul se deschide, o grindină de insulte plouă peste capul lui Delacroix. Delécluze, criticul de la *Journal des Débats*, striga că lucrarea este o « zmîngăleală » (une tartouillade). Alții, ca, de pildă, un oarecare Landon, socot că Delacroix a copiat o operă necunoscută a școlii florentine. *Barca lui Dante* are în sfîrșit darul de a-i înfuria pe toți. Pînza este înconjurată de « mînie, urale, insulte, entuziasm și insolente hohote de rîs. »<sup>1</sup> În acest concert discordant, o voce reușește să se facă auzită. E aceea a unui tînr avocat marsiliez care face cronică artistică la ziarul liberal *Constituționalul*. Se numește Adolphe Thiers și nu va trece mult pînă cînd va fi prim-ministru al Franței. « Nici un tablou — scrie Thiers — nu prevestește mai limpede, după părerea mea, viitorul unui mare pictor decît pînza domnului Delacroix, înfățișînd pe Dante și Virgiliu în Infern. În această lucrare se poate vedea țîșnirea talentului, avîntul unei superiorități născînde; ea însuflește nădejile descurajate de mediocritatea restului. Autorul are, în afară de imaginație poetică, comună pictorului și scriitorului, o imaginație plastică care este deosebită de prima. El schițează figurile, le grupează, le mîlădie cu îndrăzneala lui Michelangelo și fecunditatea lui Rubens. Amintirea acestor mari artiști mă copleșește

<sup>1</sup> Baudelaire, *Variétés critiques*, Crès, Paris. T. I. pag. 18.

în fața tabloului lui Delacroix; află în el o forță sălbatică, înflăcărată dar firească, capabilă de a supune propriul ei avânt. . . Nu cred să mă-nșel, domnul Delacroix a fost dăruit cu geniu. Tare pe această certitudine să se consacre unor lucrări de mari proporții, condiție indispensabilă a realizării sale. Ceea ce trebuie să-și dea și mai multă încredere în sine este faptul că părerea pe care o exprim aci este aceea a unuia din marii maeștri ai școalei ».<sup>1</sup>

Maestrul de care Thiers vorbește este pictorul Gérard, portretistul Curții și desăvârșit tehnician al picturii. Articolul profetic al lui Thiers va umple mai târziu de admirație pe Baudelaire și este menit a ne surprinde și astăzi. Biograful cel mai autorizat al lui Delacroix, Raymond Escholier, frânează, însă, entuziasmul nostru, explicând apariția amintitului articol printr-un act de oportunitate politică a lui Thiers. « Geniul unui debutant de douăzeci și patru de ani — spune Escholier — nu este suficient pentru a explica articolul unui om ca Thiers. Îndărătul acestui entuziasm persistent, se află, desigur, o enigmă, aceeași care învăluie și nașterea lui Eugène Delacroix. Gérard, « consilierul tehnic » al lui Thiers, era — să nu uităm — și portretistul principelui de Bénévent. Talleyrand i-a arătat totdeauna stimă și prietenie. Iată ce explică multe lucruri, când ne gândim mai ales la micul avocat marsiliez, chinuit de ambiție și doritor să fie primit în saloanele liberale unde principele de Bénévent își păstrase tot prestigiul ».<sup>2</sup> Se poate ca umbra părintească a lui Talleyrand să-l fi ocrotit pe Delacroix. Bătrînul n-a ținut totuși să-l revadă pe tînărul pe care, copil, îl ținuse pe brațe. Dar iată că pînza lui Delacroix a fost achiziționată de stat pe prețul, bunicel pe atunci, de o mie de franci. O neașteptată recunoaștere oficială vine astfel să răsplătească această lucrare pe care Delacroix o considera în sinea lui ca pe un act de sfidare aruncat societății.

<sup>1</sup> După Raymond Escholier, *op. cit.* T. I., pag. 62—64.

49 <sup>2</sup> Raymond Escholier, *op. cit.*, T. I. pag. 66.

### III. MĂCELUL DIN CHIOS

«Il faut combattre ou crever honteusement;  
dimicandum.»<sup>1</sup>

DELACROIX

După lovitura de trăsnet a *Bărcii lui Dante*, Delacroix pășește pe primul plan al scenei artistice. Postul acesta de soldat al avangărzii romantice nu este scutit de primejdii, dar el se potrivește firii luptătoare a tînărului. Gustul pentru bătălie și risc este comun de altfel întregii lui generații. Tinerii născuți în jurul anului 1800 visaseră în copilărie să cucerească lumea. Întocmai eroului lor Napoleon, Europa li se păruse prea mică pentru pașii lor de uriași. Bonaparte spusese, înainte de a porni spre Egipt: «Europa este doar un biet mușuroi. Ea nu mi mai poate prilejui destulă glorie. Marile imperii și marile revoluții se făuresc în Orient.» Și iată că Orientul, zgîlțit de furtuni sociale, devine o imagine obsesivă pentru închipuirea romantică. Dar, ce e drept, nu din prima clipă. Romantismul francez își îndreaptă mai întâi privirile către nord. Doamna de Staël, căreia noul curent îi datorează aproape tot atît pe cît îi datorează lui Chateaubriand, închipuie, în cartea sa *Despre literatură* (1800), următoarea scenă simbolică. Pe vîrfurile a doi munți ce stau față în față se află doi moșnegi: poetul mediteranean Homer și bardul nordic Ossian. Din cele două piscuri izvorăsc

<sup>1</sup> Sau lupți, sau mori în rușine; să luptăm.

două curente literare divergente. « Nici o comparație — spune doamna de Staël — nu poate fi, la drept vorbind, făcută între *Iliada* și poemul *Fingal*.<sup>1</sup> Dar putem totuși încerca să apreciem dacă imaginile despre natură, astfel cum ne-o înfățișează Sudul, trezesc în noi emoții tot atât de nobile și de pure precum o fac cele din Nord; dacă imaginile Sudului, mai strălucitoare poate, dau naștere la tot atâtea gânduri, au legături tot atât de vii și de multiple cu sufletul? » Aceste întrebări insidioase nu lasă nici o îndoială asupra răspunsului pe care doamna de Staël ar fi fost lăspită să-l dea. Este limpede că ea opta, în sinea ei, fără șovăială, pentru literatura nordică și germanică.

În 1815, doamna de Staël se află la Milano, pentru a îngriji de sănătatea celui de-al doilea soț al ei, tînărul de Rocca. Cu acest prilej, ea dă unei reviste italiene, *Biblioteca Italiana*, un articol consacrat traducerilor din limbile germană și engleză. Acest studiu constituie un nou elogiu entuziast adus literaturilor nordice și propune înlocuirea temelor clasice prin legende germanice. Declarațiile doamnei de Staël trezesc discuții pătimașe; acestea sînt pretextul afirmării « romanticismului » italian. Europa, în căutarea unor răspunsuri grave, aștepta nu peisaje noi, ci o nouă filozofie. Formulele « Nord » și « Sud » însemnau altceva decît o indicație geografică. Nordul părea a echivala cu pierderea nostalgică în cețurile eterne, cu renunțarea îndurerată la orice speranță, cu paseismul unui curent oprit din mers și făcînd cale întoarsă. Sudul propunea, dimpotrivă, avîntul elinilor răzvrățiți, acela al « cărbunarilor » italieni, rebele liunea cronică a coastelor africane, mereu nesupuse și neînfricate. Opțiunea geografică era efectiv o opțiune politică. Nordul și Sudul străbat gîndirea artistică a întregii lumi, reprezentînd, în realitate, poziția artistului în societate: progresistă sau reacționară.

Numai că și unii fii ai Nordului aleseseră Sudul. Acesta era cazul lui Byron. Adepții poetului englez — un

---

<sup>1</sup> FINGAL (1760—1763), poem în proză de James Macpherson (1736 — 1796), dar atribuit de acesta poetului Ossian, fiu presupus al eroului legendar irlandez Fingal, din secolul al III-lea. Poemul a exercitat o puternică influență asupra curentului preromantic și a celui romantic.

Stendhal, de pildă — nu sînt nici pe departe niște paseiști melancolici, ci — dimpotrivă — cîntăreții pasiunilor violente și ai optimismului revoluționar. Astfel, byronienii reprezintă, în gîndirea politică-literară a vremii, Sudul. Ne rămîne tocmai să schițăm etapele care duc la această sinteză.

Stendhal locuia pe atunci la Milano. El trăia înfierbîntarea aceluia moment, polemicile din cafenelele ce înconjurau Domul, serile prestigioase de la Scala unde, în loja lui Ludovico di Breme, se întâlneau Silvio Pellico, Visconti, Borsieri, Gonfalonieri și alte căpetenii ale tinerei școli care era și un partid conspirativ, îndreptat împotriva Austriei reacționare. Într-o scrisoare din acea vreme, Stendhal declară: « sînt un romantic furios, vreau să spun că sînt pentru Shakespeare, împotriva lui Racine, pentru Lord Byron, împotriva lui Boileau. »

Cînd Stendhal rostește aceste nume, el vorbește în numele întregii lui generații. Patru ani mai tîrziu, în 1823, el publică un manifest intitulat *Racine și Shakespeare*. Broșura aceasta face mare vîlvă. În ea Stendhal recunoaște că clasicismul a fost la vremea lui un izvor viu, dar socoate că astăzi el nu mai este decît un biet firicel de apă neputincios să astîmpere setea tineretului neliniștit al acestui secol.

Germania și Anglia par a orienta acum busola sensibilității europene. Se știe ce epidemie de sinucideri provocase nuvela lui Goethe, *Werther*. Tinerii citeau *Werther* și mîngîiau în buzunar țeava rece a unui pistol. Cu *Werther* plecase în Egipt și Napoleon, care face în prealabil toate gesturile romantismului ce avea să vie. Nu era, de altfel, tînar intelectual în Europa care să nu trăiască o perioadă de « Sturm und Drang » și să nu viseze la ispitele mefistofelice suferite de Faust. Anglia exportase și ea pe continent dramele shakespeariene care întîmpină de altfel serioase greutăți în patria lui Racine. Insulele britanice inundaseră Europa cu poezia cețoasă și grandilocventă a poemelor lui Ossian. Acum, aceasta se află copleșită de personalitatea tulburătoare a lordului Byron. Byron — mare feudal protestatar, ridicat împotriva clasei sale ca odinioară un La Rochefoucauld sau un Retz — tîrăște după sine



o legendă de durere și mister. El plimbă de-a lungul și de-a latul Europei un suflet blazat, cinic și totuși ciudat de sensibil. Iubiri neîngăduite, bucurii dure roase, o paradă de circ în care clownul este un mare senior foarte seducător și foarte orgolios, sînt destule elemente menite să tragă și să zăpăcească imaginațiile. Byronismul prinde rădăcini adînci în Franța. Faguet va observa că din toți romanticii, singurul care scapă de sub influența lui Byron este Hugo. Autorul lui *Childe Harold* exercită o puternică înrîurire asupra lui Lamartine, Vigny, Musset, Gautier și asupra lui Delacroix. Vom vedea cum vor apărea neconținut în opera pictorului teme byroniene, tratate în spiritul poetului englez. Dar, urmare ciudată a acestei influențe, byronismul are darul să întoarcă privirile romanticilor către strălucirea Sudului și a Orientului.

Byron visa, ca toți nordicii, fii ai cețelor dese, la splendoarea mediteraneană, la soarele și lumina strălucitoare a Greciei și a Italiei, la libertatea moravurilor ce domnea acolo, la luptele eroice ale acelor antici republicani care nu înțelegeau să rabde jugul nici unei tiranii. *Childe Harold* pleacă spre Orient să-și uite suferințele. *Ghiaurul* este un fiu al Veneției. Acțiunea *Logodnicei din Abydos*, și, firește, a *Asediului Corintului* se situează în Elada. Italia Renașterii trăiește în *Marino Faliero* și în *Cei doi Foscari*. Evocînd pe toți acești eroi mediteraneeni, în vinele cărora curge «lava ce fierbe în pieptul de flăcări al Etnei»<sup>1</sup>, Byron leagă neliniștea romantică de oamenii și de peisajele Sudului și ale Orientului. În magia lor încearcă el să doarmă deznădejdea cesi roade sufletul.

Chateaubriand se îndreptase către Sud mai înainte chiar ca *Childe Harold* să pornească spre Grecia. În romanul său *Martirii* (1809) și apoi în al său *Itinerar de la Paris la Ierusalim*, Chateaubriand descriese o Grecie percutată senzorial și senzual, esențial deosebită de Grecia abstractă a clasicilor. «Am plecat să caut imagini», spune Chateaubriand în Prefața *Itinerarului*<sup>2</sup>.

Întoarcerea aceasta către țărmurile mediteraneene și către amintirile lor clasice, fie ele chiar văzute printr-un

<sup>1</sup> *Ghiaurul*.

<sup>2</sup> Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ed. Garnier, Paris, pag. 1.

ochi nou, nu coincideau însă cu orientarea generală a romantismului. Degeaba încearcă Chateaubriand să protesteze împotriva « maniei medievale care ne prosteste »! Oamenii par a voi altceva și Schlegel exprimase o năzuință mai generală când spusese că: « Grecii au făurit poezia fericirii sau a desfătării; poezia noastră este poezia dorinții ».

Dar iată că, în timp ce romantismul francez stătea la răscruce de drumuri și nu știa dacă trebuie să apuce către lacurile Scoției, spre pădurile renane sau pe potecile pietroase și încinse ale Mediteranei, istoria îi dă un bobîrnac și-l aruncă, cel puțin pentru cîtăva vreme, în Sud și în Orient. Evenimente politice importante au loc, începînd de prin anul 1820, și ele atrag atenția Europei tocmai asupra acelei Grecii pe care Byron o descrisese astfel, în 1813: « Văd o Grece lipsită de viață, totodată dulce și rece, neînsuflețită și frumoasă; farmecul ei este farmecul morții »<sup>1</sup>. Cu șapte ani mai tîrziu, Grecia se trezește.

După cîteva încercări locale de răscoală, la 25 martie 1821, arhiepiscopul de Patras, Germanos, proclamă independența Eladei. Turcii răspund prin cumplite măceluri. Canaris incendiază flota turcă în canalul de Chios și grecii redevin stăpînii mării. Sultanul, ajutat de pașaua Egiptului, Mahomed Ali, recucerește însă Moreea, Atena și Missolonghi. În fața primejdiei în care se află Grecia, Europa reacționează în unanimitate. Anglia, Franța și Rusia, urmărindu-și fiecare interesele proprii, trimit flotele lor pe coasta Moreei. La Navarin, la 20 octombrie 1827, flota turco-egipteană este nimicită. Pacea de la Adrianopol consfințește, la 1829, independența Greciei.

Aceste evenimente se desfășoară pe o durată de opt ani; ele răscolesc sufletul popoarelor europene și, deosebi pe acel al poporului francez, cum puține războaie au reușit să facă. Motivele acestei zguduiri deosebit de puternice sînt două și ele se sprijină reciproc. Răscoala greacă beneficiază de prestigiul de care se bucură patrimoniul clasic și valorile produse de el. Acestea, însă, sînt acum reînviolate tocmai pentru a servi drept argument într-o luptă politică actuală care trezește ecouri

<sup>1</sup> Byron, *Ghiaurul*.

multiple în Franța. Războiul elen izbucnește, într-adevăr, într-un moment când conștiințele franceze au măsurat toată tragică neputință a monarhiei restaurate. Un rege bătrîn, prizonier al unei camarile, un guvern, totodată despotic și slab, o aristocrație abuzivă și descompusă, o burghezie dornică numai să se ghiftuiască și care jertfise, rînd pe rînd, idealurile revoluției și onoarea națională, o Franță umilită, fără prestigiu și fără glorie, toate aceste suferinți acordau unui război de eliberare, oricărui război de eliberare, valoarea unui exemplu salutar. « Carbonarismul » se mîndrea cu acțiuni mai neînsemnate și el prinsese totuși rădăcini în Franța. Este ușor de închipuit cît de mare trebuie să fi fost entuziasmul cu care tineretul francez primea știrile isprăvilor grecești din Marea Egee. Asemenea acte de jertfă și bărbăție refăceau încrederea în om, în voința și în puterea sa, într-un moment când în Franța mulți fuseseră gata să subscrie la decăderea lui.

Urmările pe plan artistico-literar ale acestor evenimente politico-militare sînt foarte însemnate. Romanticii au avut totdeauna sentimentul că sînt răspunzători de soarta lumii. Războiul de independență al Greciei, pe care-l socot din prima clipă o cauză a lor, le va furniza așadar numeroase teme. Aceste teme vor fixa pentru cîtăva vreme privirile artiștilor francezi asupra Sudului și asupra omului mediteranean, mai apropiat de sufletul lor decît nordicul visător. Războinicul, condotierul, haiducul, femeia care și jertfește, fără a șovăi, onoarea și viața pentru o pasiune fatală, vor face concurență solitarilor hamletici ai Nordului. Caractere puternice și pasionate invadează literatura. Rațiunea este alungată și sentimentul este și el socotit ca o stare mediocră. « Fii rău-venit, tu care vii adus aci de un gînd și nu de un instinct », va spune Han d'Islande, eroul tînărului Victor Hugo.

Romantismul care purta în Germania și Anglia tonurile palide ale deznădejdiei sau acelea dulci ale visului se mîbracă în Franța în culorile violente ale luptei, singelui și gloriei. Germania era țara junkerilor; burghezia germană, ce e drept, ridicase capul în epoca goetheană; prin pana poetului de la Weimar, ea exprimase și protestul și optimismul ei constructiv. Mai apoi, însă, în

puternice a moșierilor cu cizme și pintenii. Hegel justifică filozofic statul prusac al acestora și îl dă drept pildă tuturor națiilor. Aci stă pricina deznădejdiei unui tineret învins, iluziile risipite pe care le cîntă romanticii germani ai generației tinere, un Hölderlin, un Novalis.

Evoluția socială a Franței este deosebită de aceea a Germaniei. Franța trecuse printr-o revoluție care, deși nedesăvîrșită, dovedise vigoarea forțelor populare. Acestea fuseseră în bună parte învinse, dar se pregăteau de noi lupte. De aceea, în timp ce eroul lui Novalis, Heinrich von Ofterdingen, umblă singuratic pe drumurile germane în căutarea «florii albastre», se afundă în ceea ce numește el «latura nocturnă a naturii» (die Nachtseite der Natur) și constată identitatea dintre vis și viață (die Welt wird Traum, der Traum wird Welt), în sufletele franceze cîntă Marseilleza. Cu ocazia bătăliei pentru *Hernani*, Théophile Gautier arboresce culoarea simbolică a romantismului francez: roșul. Culoarea jiletcii lui este stridentă ca un țipăt de ralieri și triumf.

Desigur că și în romantismul francez existase prin 1822 un curent morbid. Unii tineri francezi aleseseră în prima clipă această cale. Elegiacul Lamartine sau pesimistul Vigny cultivaseră un romantism monarhic și catolic; Gérard de Nerval rătăcise pe drumurile nopții, ale visului și ale morții. Raționalismului activ al burgheziei franceze îi repugnavă, însă, soluțiile de resemnare și invadarea conștiinței de către monștrii subconștientului. Lupta pe care o duc romanticii nu era numai o luptă cu ceilalți, dar și o bătălie cu propriile lor himere. Pictorul spaniol Goya dă prin desen și vorbe acest avertisment celor mai tineri decît el: «El sueño de la razón produce monstruos» (somnul rațiunii naște monștri).

Pe apele acestea, cînd pure și triste, cînd năvalnice și tulburi, plutește barca tînărului Delacroix. Artistul șovăie, ca mulți dintre romantici, între atracția ce o resimte pentru Nordul umed și cețos și seducția pe care o exercită asupra lui Sudul învolburat. Din aceste șovăiri, se construiește o operă picturală neasemuit de bogată și de tulburătoare a cărei evoluție coincide și în acest punct cu evoluția însăși a romantismului. Să nu

cercăm a reconstitui din cele spuse și din cele pictate de către Delacroix drumul tainic pe care-l parcurge omul și artistul.

Dacă a existat vreodată un om care să-l fi iubit din tot sufletul pe Eugène Delacroix și care să-i fi priceput măreția, apoi acesta a fost fără îndoială Baudelaire. Nimeni mai bine decât poetul *Florilor răului* n-a pătruns în sufletul omului și n-a înțeles mesajul acestei opere îndrăznețe și orgolioase. « Delacroix, spune Baudelaire, îmi amintește pe vreunul din acei prinți hinduși în ale căror priviri se citește — în splendoarea celor mai glorioase sărbători — o sete nepotolită și o nostalgie de neînțeles, ceva ca amintirea și regretul unor lucruri necunoscute. »<sup>1</sup>

Setea aceasta « nepotolită » pe care tânărul Baudelaire o citește în privirile pictorului îmbătrânit este setea anilor lui tineri, când Delacroix îndepărtează de la buze cupa bucuriilor și plăcerilor vieții pentru a se consacra întreg creației artistice. Această hotărâre nu era, firește, de la început întreagă și de nezdruncat. Ea i se impune lui Delacroix încetul cu încetul ca singura soluție posibilă pentru construirea mării lui opere și cucerirea acelei glorii pe care ne mărturisește că o iubește cu patimă. « Gloria — spune el — nu este un cuvânt zadarnic pentru mine. Zumzetul elogiilor mă îmbată de fericire. Cred că natura a pus acest simțămînt în toate inimile. »

La pus desigur în toate inimile, dar nu cu aceeași intensitate. Și apoi, au fost oameni care au cucerit și gloria și s-au bucurat și de viață. E cazul, de pildă, al lui Hugo, prietenul, « colegul » lui Delacroix întru romantism. Numai că Victor Hugo era posesorul unei vitalități uriașe, pe măsura geniului său, în timp ce Delacroix va fi toată viața ceea ce francezii numesc « une petite nature », adică un om firav, cu o sănătate șubredă. Cu luciditatea nemiloasă care-l caracterizează, pictorul înțelege din prima clipă că trebuie să aleagă între bucuriile vieții și ascetismul creației. Opțiunea este dureroasă. Un om tânăr nu renunță cu inima ușoară

la dulceața atîtor clipe. Dar renunțarea aceasta îi va fi impusă treptat în două feluri. Mai întîi prin trădările trupului său. În anii aceștia de tinerețe, cînd prietenii săi ard cu o flacără veselă și naltă, Delacroix vede cu groază cum poftele sale se istovesc prea ușor, cum avînturile lui se frîng repede, cum pînă și capacitatea sa de afecțiune se restrînge din ce în ce și cum merge spre acel «mare egoism», de care la bătrînețe îl va învinui pînă și Baudelaire care-l adora. Apoi, prin certitudinea pe care o capătă că el, Delacroix, a primit de la natură acest dar magnific și incomod care este geniul. Salonul din anul 1822 și succesul *Bărcii lui Dante* îi întăresc încrederea în sine de mult purtată în suflet, dar pe care, neliniștit și critic cum era, o îndepărtase ca pe o primejdioasă amăgire. Acuma nu mai avea dreptul să se îndoiască. Nu fiindcă iar fi spus-o alții, dar pentru că imensa pînză sumbră și strălucitoare pe care o pictase se dovedea cu prisosință. Cînd o privea știa că are de făcut un lucru și numai unul singur: să picteze. Și în favoarea picturii, «această ibovnică nesătulă», iată-l hotărît să întoarcă capul de la miile de ispite, pe care i le joacă în fața ochilor viața, și să se despoaie de toate dulcile prisosuri. Această dramatică despuieră se va face în cursul timpului. Vom vedea astfel cu uimire cum viața prefăce destul de repede pe tînărul «dandy» al anilor 1824 într-un bătrînel uscățiv, înfășurat în broboade groase, sălbatic și retras; el va purta în priviri o flacără ciudată, flacăra unei mari iubiri și aceea a multor regrete.

În anul acesta 1822, după succesul *Bărcii lui Dante*, Delacroix nu e totuși decît un băiat tînăr, încîntat de laudele ce i se aduc și de locul pe care, în chip atît de neașteptat, îl ocupă pe scena artistică. O dorință de a «se construi» îl urmărește. Personalitatea lui, pe care o consideră acum și mai prețioasă, trebuie ferită de inconsecvențe. Voința trebuie să o domine și să o conducă. Cu acest gînd își începe Delacroix, la 3 septembrie 1822, *Jurnalul*, text esențial nu numai pentru cunoașterea psihologiei pictorului, dar și pentru cunoașterea epocii sale. Reflecțiile lui Delacroix au și o deosebită valoare teoretică; ele constituie, sub acest aspect

fragmentar, o foarte originală filozofie a picturii, tot atât de importantă ca aceea pe care Leonardo da Vinci a dezvoltat-o în al său *Tratat despre Pictură*. Din nefericire, Delacroix nu-și scrie *Jurnalul* fără întreruperi. Prima parte a acestui text nu cuprinde decât doi ani: de la 3 septembrie 1822 până la 5 octombrie 1824. Călătoria în Maroc, făcută de Delacroix în anul 1832, ne este povestită de pictor în șapte albume de schițe, însoțite de note marginale, publicate tot în cuprinsul ediției Joubin, a amintitului *Jurnal*. Delacroix își reia regulat *Jurnalul* începând din anul 1847 și-l continuă până în anul morții. Posedăm acest text complet, cu excepția unui singur caiet, cel care cuprinde notele anului 1848, pierdut de pictor într-o birjă.

Delacroix își începe *Jurnalul* la 3 septembrie, dureroasă comemorare a morții mamei sale. Pictorul face dintru început următoarea declarație: « Realizez un proiect pe care l-am făcut de nenumărate ori, acela de a ține un jurnal. Ceea ce doresc din tot sufletul este să nu uit că-l scriu numai pentru mine. Nădăjduiesc că va fi așadar sincer, și că astfel voi deveni mai bun. Aceste pagini sînt menite a mă dojeni de toate inconsecvențele mele ».

Delacroix schițează o idilă rustică cu o țărancuță de la Louroux, unde se află cînd începe să-și scrie *Jurnalul* său. Lisette n-ar merita să fie luată în seamă de posteritate, dacă, cu acest prilej, Delacroix nu n-ar face o mărturisire care aruncă o lumină deosebită asupra anumitor reacții ale sale. Lisette este o fată bună; ea a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a-l face pe Eugène fericit. În seara plecării o masă întrunește pe tînărul pictor, pe fata cu codițe blonde, pe Charles Delacroix, însoțit de femeia lui, și de vărul lor Henry Hugues.

« Henry, notează Delacroix în *Jurnalul* lui din 13 octombrie, îi spunea (Lisettei) o grămadă de vorbe deșurcheate în prezența acelei femei (femeia lui Charles) care era și ea înfierbîntată de băutură. Eu respect femeile. N-aș putea, pentru nimic în lume, să spun unei femei obscenități. Orice aș crede despre ele, roșesc eu însumi cînd rănesc o sfială, care, cel puțin aparent, n-ar trebui să le părăsească niciodată. Mi se pare, bietul meu timid, că n-ai luat calea cea bună ca să le placi.

Poate că Henry, cinic blazat, are mai mulți sorți să reușească pe lângă ele decât mine.»

Timiditatea aceasta, pusă de Delacroix exclusiv pe socoteala înaltei lui delicateti (foarte reale de altfel), mai are și o altă explicație. Ea izvorăște dintr-o anumită ciudată neîncredere în sine și dintr-o dorință nesuștinută care-l face să renunțe la o femeie înainte chiar de a o fi cucerit. *Jurnalul* lui amintește în această privință *Jurnalul* intim al unui contemporan al său, Henry Beyle; la acesta, ca și la Delacroix, dorințele se istovesc adeseori în imaginație, în timp ce realitatea îl dezarmează și-l paralizează. Astfel i se întâmplă de multe ori lui Delacroix, când dorește să-și cucerească modelele, fete frumoșele și simple, de o virtute destul de relativă, și cărora nu prea li se întâmplă să nghete avântul unui tânăr, fie el chiar sfios.

Și totuși timidul Delacroix se îndrăgostește în această vreme de o femeie și încă de una care este iubită unui prieten foarte drag al său, iubită lui Soulier. Pictorul Soulier era tocmai tânărul căruia Eugène, cu câțiva ani în urmă, îi trimisese o scrisoare înflăcărată în care-i spusese că, la el, prietenul și iubită sunt vecini. Erau chiar atât de vecini, încât Delacroix reuși să-i găsească la un loc. Soulier plecase în Italia pentru studii și lăsase pe J. în grija lui Delacroix. Femeia aceasta era, sau fusese, măritată, avea un copil. Numele ei întreg nul cunoaștem, ci numai inițiala, acest J., și chipul cum Delacroix o desemnează în *Jurnalul* său, La Cara (scumpa).

La Cara pare a fi răspuns dragostei lui Delacroix, dar iată că, după o absență de doi ani, Soulier se reîntoarce și femeia își reia traiul cu el. Eugène ar vrea ca Soulier să nu aștepte niciodată de trădarea lui și totuși... Dar să citim mai degrabă *Jurnalul*: «Iubitul meu Soulier s-a întors. L-am văzut astăzi. În prima clipă n-am făcut decât să mă bucur de revedere. Apoi am simțit o strângere de inimă. Când mă pregăteam să-l poftesc la mine în cameră, mi-am adus brusc aminte de un bilet al cărui scris ar fi putut fi recunoscut (e o scrisoare a lui J.). Am șovăit. Aceasta mi-a stricat plăcerea revederii. Pe urmă am început să mint. Mi-am făcut căm pierdut cheia. Sper că vina mea față de el n-are să tulbure legătura mea cu... Să dea Dumnezeu ca



el să nu aște niciodată. Și totuși de ce oare, simt chiar în această clipă, ceva ca fiorul unei vanități satisfăcute?» (27 octombrie 1822.)

Soulier nu bănuiește de fel sentimentele prietenului său și-l delectează povestindu-i atitudinea drăgăstoasă a lui J. față de el. Atunci încep chinurile geloziei, sau mai bine zis ar trebui să înceapă. Efectiv, ele se lichidează destul de repede. Le cunoaștem din câteva scrisori sau mai bine zis, din ciornele lor, transcrise în *Jurnal*. Iată-le în redactarea lor spontană, mai sincere, probabil, decât cele care au fost trimise sau, poate, n-au fost trimise niciodată. «Am crezut că te pot revedea cu indiferență, că mă vei primi cu răceală. N-ai făcut-o din bunătate, desigur. De ce să faci doi nenorociți? Credeam că te-am și uitat. . . » Apoi câteva zile mai târziu: «N-ar fi trebuit să te văd. Totul s-a redeșteptat în mine. . . Ce poate să simtăm: chinuri nesfârșite care au și început în sufletul meu? Să te împărțim? . . . Să mă plimb sub ferestrele tale, în timp ce veți fi împreună? Mă bizuiam pe hotărîrea mea și ai nimicito. N-are a face! Despărțit de tine, voi păstra cu dragoste amintirea ultimului tău adio. Nu uita nici tu un prieten iubitor». Dar câteva zile mai târziu: «De ce mai primit astfel? Vrei să mă faci din nou să-mi ies din minți?»

Femeia, este limpede, ține să rămână cu Soulier. De Delacroix n-o leagă decât cochetării și vanități. El își dă seama. Într-o zi notează în *Jurnal*: «Nu prea ține cine știe ce la mine (ca amant bineînțeles)». Când lucrurile se încurcă, La Cara renunță de altfel destul de ușor la Eugène, invocând interesele copilului ei. Delacroix se dă în lături, poate cu un sentiment de oarecare ușurare. Femeile, e cunoscut, te fac să pierzi o grămadă de vreme. E mai bine astfel. Singuri, să fim singuri. «Masca este totul, notează el la 16 mai 1823. Și totuși, ce lucru cumplit să n-ai cu cine să fii cu desăvârșire sincer!» «Am doi-trei prieteni, mărturisește Delacroix, ei bine, sînt silit să fiu cu fiecare dintre ei altfel, sau mai bine zis, sarăt fiecareia chipul pe care el îl înțelege mai bine. Este una dintre cele mai mari tristeți, aceea de a nu putea fi cunoscut și înțeles pe de-a-ntregul de un singur om; cînd mă gîndesc mai bine, rana cea mai vie a sufletului meu este aceea

tă singurătate de neînlăturat la care sînt sortit. O soție demnă de tine este cea mai mare fericire. Eu unul mi-aș dori o chiar superioară mie din toate punctele de vedere. »

Dar Delacroix este sortit singurătății. El se închide în ea cu un fel de voluptate amară, care-i hrănește visurile fantastice și imense. Aceste procese ciudate ale unei imaginații înfierbîntate se revarsă toate înlăuntrul, tocmai pentru că în afară n-au obiect către care să tindă; ele trebuie însă tănuite cu grijă. O pudoare aristocratică îl împiedică pe Delacroix să-și proclame cu voce tare melancoliile, îndoielile și neliniștile, astfel cum fac atîția dintre contemporanii lui, « freneticii » anilor 1825. Delacroix este stoic, Delacroix se construiește și prima dintre aceste construcții, cea mai șubredă dintre ele, va fi aceea a unui Delacroix angloman și « dandy », dînd tonul modei și fermecînd saloanele cu o vervă pe care poate că o deține de la tatăl său, principele de Talleyrand-Périgord. Ce legătură poate să existe între acest tînăr spilcuit care, în loc să se mbrace precum fac tovarășii lui de atelier, în haine viu colorate și pelerine spaniole, poartă costume englezești de o tăietură sobră și impecabilă; da, ce legătură poate să existe între acest snob și pictura misterioasă, dramatică și revoluționară pe care o face? În saloanele « juste milieu » pe care le frecventează, doamne între două vîrste îl privesc cu bunăvoință și curiozitate. Ele exclamă cu părere de rău: « Ce tînăr fermecător este acest Delacroix; ce păcat că pictează! »

Și Delacroix pictează într-adevăr pe capete. Pictează cu sentimentul unei duble răspunderi, căci locul pe care-l deține el, Delacroix, în pictură, trebuie să fie atît de mare încît să-l umple și pe acela, rămas acum vacant, al lui Géricault. Căci Géricault murise după o cumplită agonie de unsprezece luni. El își dăduse sufletul la 26 ianuarie 1824; nu avea decît treizeci și trei de ani. Vina inițială fusese a unui accident. Un cal îl trîntise și îi deplasase o vertebră. Pe locul fracturii neîngrijite, se formase un abces rece pe care, tînărul prea încrezător în puterile lui, îl tratase cu indiferență. Curînd începuse decadența acestei splendide organizații fizice. Delacroix își dăduse îndată seama de primejdia care-l pîndea pe Géricault: se ducea mereu să-l

vadă, cu inima frîntă. Îl găsea în pat, desenînd neîncetat. Géricault copia minuțios acuarele indiene, schița cai în galop și desena și biata lui mîină scheletică, zăcînd pe cearșafuri ca o floare veștedă. La 21 mai 1823 fu străbătut de o boare de nădejdi. Crezu că s-a făcut bine. Ieși din casă și se duse să-l viziteze pe Delacroix la atelierul său. Cel mai tînăr se îngrozi și nu știu să-și ascundă bine spaima pe care i-o pricinuisse cadavrul care se ivise în ușă. La 30 decembrie 1823, Delacroix nota în *Jurnalul* lui: « Ce seară sfișietoare: e pe moarte; e de o slăbiciune înspăimîntătoare, pulpele lui nu sînt mai groase decît brațele mele și chipul lui seamănă cu acela al unui moșneag în agonie ». Peste cîteva săptămîni, Géricault muri. Delacroix plînsese pe tăcute. Apoi scrise în *Jurnalul* său: « Bietul meu Géricault, îmi închipui că sufletul tău va veni să zboare în jurul lucrărilor mele ». Peste cîteva săptămîni, se vîndură desenele rămase de la artist. Delacroix, care o ducea destul de greu pe vremea aceea, strînse ban cu ban și cumpără de 900 de franci cîteva desene și acuarele care împodobiră pînă în ultima zi atelierul lui.

Temele lui Géricault, care sînt, de altfel, în chip mai general, și temele vremii, le reia cu grijă Delacroix, una cu una. Începe să se ducă, zi de zi, prin grajduri și să picteze cai, motiv indispensabil oricărei mari compoziții istorice. Tigrii, leii, panterele, jaguarii îl fascinează. Taine, în a sa *Filozofie a Artei* ne povestește o foarte interesantă convorbire cu artistul: « Delacroix — spune el — îmi vorbea odată despre studiile lui anatomice. El lucrase, împreună cu sculptorul Barye, multă vreme la Muzeul de Științe Naturale. Acolo li se pusese la dispoziție un leu ecorșat pe care-l desenau și seara la lumina lămpii. Delacroix îl studiasse în toate atitudinile, încercînd să înțeleagă jocul celui mai mărunț mușchi. Cel izbise îndeosebi era faptul că laba din spate a leului era aidoma cu brațul monstruos al unui om, dar sucit și răsturnat. După el, în toate formele omenești se află astfel de forme animale, mai mult sau mai puțin vagi, pe care trebuie să le observi. Delacroix mai adăugă că, urmărind astfel studiul acestor analogii între om și animal, ajungi să descoperi în primul instinctele mai mult sau

mai puțin precise prin care natura sa intimă îl apropie de cutare fiară ».

Tema aceasta a omului fiară, pe care Delacroix îl văzuse desfășurându-și puterile în multele împrejurări ale nedreptății sociale, va deveni una dintre temele esențiale ale picturii lui Delacroix. Toate aceste studii pregătitoare îi îngăduie pictorului să abordeze un mare subiect tratat în dimensiunile unei pânze uriașe. Este vorba de *Măcelul din Chios*, care, după cum spune chiar Delacroix, cu autoironie, deschide seria *Măcelurilor* sale.

Insula Chios se află în golful Smirnei. Populația insulei se ridica, pe vremea războiului greco-turc, la o sută de mii de locuitori. Aceștia, deși de origine greacă, și simpatizanți ai cauzei elene, nu participaseră la luptele fraților lor de pe continent. În luna august 1821, flota otomană, fiind învinsă de Miaulis în dreptul portului Patras, se refugiază în golful insulei Chios unde debarcă zece mii de soldați, care vreme de mai bine de o lună pradă, incendiază, siluiesc și ucid sub ochii binevoitori și cu concursul șefilor lor. *Măcelul din Chios* înspăimântă întreaga Europă.

Cît de mare a fost impresia pe care a făcut-o asupra opiniei publice acest sîngeros eveniment ne-o dovedește următoarea notă din *Jurnalul* lui Delacroix, scrisă cu doi ani și jumătate mai tîrziu, la 12 ianuarie 1824: *Măcelul din Chios* a durat timp de o lună. La capătul acestei luni, căpitanul George din Ipsara cu o sută patruzeci de oameni ai săi au dat foc vasului amiral otoman. Căpeteniile turcești pieiră și chiar și pașa fu ucis. Grecii scăpară cu viață. Un vas care ducea, de la Candia la Constantinopol, capul bravului Ballaste, ofițer francez, ancorase la Chios și se împodobeau cu cumplitul trofeu ». Nota aceasta stă la originea *Măcelului din Chios*, care avea să fie expus la Salonul aceluia an.

« Astăzi, luni 11 ianuarie, îmi încep tabloul », notează Delacroix. Apoi, zi cu zi, *Jurnalul* ne înfățișează progresele pânzei. Actul de creație se desfășoară astfel în fața noastră cu toate chinurile, șovăielile, bucuriile și triumful lui final. El are o valoare exemplară și transcrierea

lui este un fenomen dacă nu unic, cel puțin foarte rar. Să încercăm așadar a-i urmări etapele.

Măști 13 ianuarie, Delacroix pictează capul muribundului din primul plan. Cu douăsprezece zile mai târziu, el schițează trupul femeii răpite. Dar iată că în această zi de entuziasm, când lui Delacroix i se păruse a fi găsit tocmai accentul suprem al pânzei lui, sosesc la atelier Henry Hugues, Riesener și un alt prieten din grupul lor, Rouget. «Specialiștii» măsoară tabloul cu ochi critici, emit judecăți competente și precise asupra umbrelor gigantice și încă nelămurite, care nu trăiesc deplin decât în închipuirea artistului, și fac apoi obiecții lui Delacroix și lui Rubens, a cărui influență o ghicesc în opera tânărului. Artistul fierbe, se închide în el și așteaptă cu nerăbdare plecarea intrușilor. Apoi, cu o mână tremurândă de furie, scrie în *Jurnal*: «Închipuiți-vă cum au tratat biata mea lucrare, pe care au văzut-o tocmai pe când o întocmeam și când eu singur sînt în stare s-o judec. Cum? După ce trebuie să lupt cu soarta, cu lenea mea firească, după ce trebuie să-mi cîștig pîinea la flacăra entuziasmului, asemenea nepriecosiți au dreptul să-mi pătrundă în vizuină, să înghețe mugurii inspirației mele și să mă măsoare prin ochelarii lor, ei care n-ar fi mulțumiți nici dacă aș picta ca Rubens! Dar, slavă Domnului, nenorocit cum sînt, păstrez totuși destul sînge rece ca să lung scrupulele pe care stupidele lor observații le trezesc în mine. Pînă și Pierret mi-a făcut unele obiecții; ele nu m-au atins însă, pentru că știu eu ce am de făcut... După ce au plecat, mi-am ușurat sufletul tratînd cum se cuvine mediocritatea lor. Apoi m-am recules.»

Reculegerea aceasta devine aproape o călugărie. «Secuțiile — ne spune Delacroix — care distrag pe cei mai mulți dintre oameni, nu m-au tulburat niciodată prea mult; ele au dispărut acum cu desăvîrșire. Cine mă poate crede? Pentru mine nimic nu este mai real decât iluziile pe care le creez pictînd. Restul mi se pare nisip mișcător.» (27 februarie). Și ca și cum s-ar fi temut că această exaltare ar putea descrește se îndeamnă singur. «Punește la lucru cu nădejde — scrie el la 3 martie. Gîndește-te la Dante. Citește-l neconținut. Scutură-te și revino la marile idei. Ce rod ar da oare o singurătate aproape desăvîrșită dacă ea n-ar fi hrănită

decît cu idei josnice? » (3 martie.) Muzicii singure, Delacroix îi rezervă un loc în această Sfîntă a Sfintelor: « Muzica este voluptatea imaginației ».

Între timp, tînărul simte nevoia să ia contact cu marii clasici ai picturii, cu Poussin, Rubens, Tizian, Velázquez și Goya. Spaniolii îndeosebi îi servesc în vremea aceasta drept călăuză. După o vizită la muzeu, Delacroix notează: « Azi am avut o zi bună ». Și altă dată: « Aș vrea săștern pe o pînză brună o culoare grasă și păstoasă. Ah! Dacă aș putea uni stilul lui Michelangelo cu acel al lui Velázquez! » La 20 martie, pe cînd lucrează la femeia ucisă din colțul drept al pînzei, sufletul i se umple de bucurie: simte că'n lupta pe care o duce cu sine, geniul lui va triumfa. Cîteva notații descusute din 27 martie transcriu sentimentul intim al artistului: « Dor de poezie. Alegorii. Visări. Fire ciudată a omului. Subiect necesar. Vreau să produc! » Dar exaltării îi urmează îndoielile. Revine asupra unor părți. Se chinuie, i se pare a nu fi găsit Amintirea lui Géricault flutură în jurul acestor zile singuraticе și fierbînti: « Aș vrea să mai copiez tabloul lui Géricault (*Pluta Meduzei*). Dar să mă grăbesc mai bine să'l termin pe al meu. Ce model sublim! Ce amintire scumpă este aceea a omului extraordinar! »

Nevoia de a se menține la o înaltă temperatură îl urmărește pe pictor. La un moment dat închipuie o nouă metodă de a se biciui: « Cred că ar fi bine să măpuc să fac versuri rimate sau nerimate asupra unui subiect ca să'l pot picta cu mai mult foc. Voi încerca să fac despre Chios ». (26 aprilie). Marți, 4 mai, notează: « Am intrat în a cincea lună a anului. Oare ce am făcut în vremea aceasta? Am visat? A trecut ca un fulger. Nu reușesc să'mi sfîrșesc tabloul. Mă'mpiedic la fiecare pas. Astăzi am dat de fundul deznădejdiei. »

Îa rămas să picteze calul. Se duce la manej. Nu se mulțumește să vadă animalele. Dorește să călărească pentru a le înțelege mai bine mișcările. Își strunește calul care se ridică în două picioare. Tînărul sare de pe șa și este gata săși frîngă gîtul, căzînd între picioarele armăsarului. Dorește ca pînza lui să capete acea strălucire specifică Orientului. Aleargă după costume și arme. Le cumpără pe cît îi îngăduie modestele lui finanțe, le împrumută de la un prieten, domnul Auguste,

figură remarcabilă și pitorească, pe care o vom reîntîlni în curînd. Pune culori prețioase cu grija cu care montezi nestematele.

Într-o noapte, pe cînd se întoarce acasă, aude trilurile unei privighetori. Înțelege deodată frumusețea subtilă și rară a monotoniei. « Cîntecul privighetorii — spune Delacroix — este monoton, are adică farmecul greu de definit al oricărui lucru care face o impresie puternică. Este și el ca vasta mare. Nu te poți smulge de lîngă ea, pentru că aștepți mereu încă un val. »

La 9 mai înțelege că se apropie de țintă. « Tabloul meu a căpătat o mișcare energetică. Trebuie să o întregesc. Îi voi pune negru, îl voi murdări. Voi face mîini și picioare astfel cum mă pricep eu și cum aproape nimeni nu încearcă să facă. Mulatrul este reușit. Trebuie să umplu pînza. Scena va părea mai puțin firească, dar va fi mai bogată și mai frumoasă. Totul trebuie să se lege. O, surîs al muribundului! Privire a mamei! Îmbrățișare deznădăjduită! Pictură prețioasă, putere tăcută care vorbești mai întîi ochilor, apoi cîștigi întregul suflet! Nu-mi place pictura cuminte. Spiritul meu chinuit are nevoie să se chinuie, să facă și să desfacă, să încerce mii de chipuri înainte de a ajunge la scopul urmărit. E în inima mea o drojdie veche, o beznă pe care trebuie să o mulțumesc. Dacă nu mă simt înfiorat ca șarpele în mîna Sibilei, rămîn rece . . . Reculege-te adînc și gîndește-te la Dante ».

La 20 mai, Delacroix găsește fondul. În raport cu el, reia toate părțile compoziției. Fericit, deznădăjduit, iarăși vesel, sufletul i se nchircește și îi crește pe măsura creației lui. La 19 iunie, pictorul nostru vede la un negustor de tablouri, Arrowsmith, pînzele lui Constable care urmează a fi expuse și ele la Salon. Transparența și fluiditatea lui Constable constituie pentru pictorul francez o revelație. Tablourile lui Constable, *Căruța cu fîn*, *Canal în Anglia* și *Vedere din Hampstead-Heat*, par a face parte din lumea apelor. Cerul umed, iarba impregnată, finul stropit cu rouă și chipurile florale ale fetelor sînt luate dintr-un univers al reflexelor și dintr-un balet al undelor. La 19 iunie, Delacroix scrie: « Am văzut tablourile lui Constable. Prea multe lucruri într-o singură zi. Constable acesta îmi face un mare bine. ». Influența lui Constable rămîne totuși difuză și

Delacroix continuă a lucra la pînza sa ca și mai înainte. Sosește în sfîrșit vremea cînd o consideră încheiată. Domnul de Forbin, directorul Muzeelor și pictorul Grenet vin să vadă lucrarea în atelierul artistului din strada Martirilor. Curînd după aceea imensa pînză de patru metri pe trei metri și jumătate este acceptată la Salon. Ea este agățată pe pereții Luvrului. S-ar părea că soarta ei este încheiată. Dar iată că Delacroix zărește expuse în plină lumină tablourile lui Constable, acelea tocmai pe care le văzuse la Arrowsmith. Impresia vagă de atunci se precizează brusc și se precipită ca o sare sub influența unui acid. O febră îl cuprinde. Obține să i se coboare lucrarea de pe perete, o transportă în sala Cariatidelor și începe să-i modifice fondul. Deschide tonul imensului cer, amestecă în ulei verniul strălucitor de opal, diluează culorile, caută transparențele, adaugă tonuri juxtapuse cu pensule fine, după ce și pictase lucrarea cu pămătufuluri groase. Obosit și fericit o înalță iarăși pe perete. O contemplă acum cu o seninătate care-i dovedește lui însuși că a terminat-o și că s-a eliberat de ea. A doua mare operă a lui Delacroix văzuse lumina zilei.

Acum ea nu mai era a lui, ci a lumii și era foarte frumoasă. Frumoasă și ciudată. Altfel compusă decît toate pînzele clasice. Delacroix nu a folosit nici compoziția în diagonală, nici cea piramidală, cel puțin în chipul în care ea fusese utilizată de Rubens de pildă. Cerul, marea, cîmpul îndepărtat de bătălie formează ce e drept o piramidă, dar ea este răsturnată cu vîrful în jos, și intră în compoziție ca un cui despărțind-o în două triunghiuri. Într-acestea se înscriu cele două grupuri ale victimelor: în stînga bărbatul gol și livid, rănit de moarte, pe umărul căruia se reazimă femeia deznădăduită, din ochii căreia alunecă pe mîna palidă picături mari de lacrimi; cei doi copii care se îmbrățișează convulsiv, adolescentul cu privirea imploratoare; în dreapta femeia bătrînă cu ochii rătăciți, fața suptă și unghiulară, gura amară. Aceasta este martora neputincioasă a celor ce se întîmplă; moartea mamei tinere ce și-a dat sufletul și din sînul căreia un copil lacom mai caută să sugă cîteva picături de lapte, răpirea femeii blonde cu brațele legate pe care un soldat călare pe un cal vînat o fură cu toată împotrivirea bărbatului



amenințat de spada strălucitoare a călăului. O lumină stinsă de apus cade peste cei osîndiți. Ucigașii stau în umbră, deși, strict pictural, ei ar trebui să fie îmbăiați în aceeași lumină care învăluie pe greci. În umbră se află și cîmpul îndepărtat de bătălie și dunga subțire a mării de un albastru de safir întunecat. Lumina și speranța se refac abia în cerul ușor de azur pe care călătoresc nori trandafirii și albi, purtînd ca niște mari corăbii făgăduieli îndepărtate.

Scena din primul plan nu este decît un fragment al mării drame ce se joacă în insula îndepărtată. Vastul peisaj de măcel pe care se profilează ne-o dovedește. Întîmplarea aceasta nu este, la rîndul ei, decît unul din aspectele drămei universale. Simțul dramatic al existenței, sentimentul dialectic al instabilității universale, gustul pentru fragment, pentru simbol și alegorie, constituie esența însăși a romantismului. Delacroix este primul dintre romantici care le exprimă cu limpezime și cu o intensitate halucinantă. Tineretul o simte, și cînd Salonul se deschide, în jurul pictorului se constituie o gardă de luptători entuziaști. Este batalionul romantic, același care, cu șase ani mai tîrziu, va da și bătălia pentru *Hernani*. Sprijinul lui nu este inutil, căci pictorul primește cele mai furioase lovituri. Charles Rivet<sup>1</sup> ne povestește în amintirile lui că « Delacroix se afla în plină luptă, preamărit de tinerii care adeseori nu l înțelegeau, atacat de către *purîști*, cum îi numea el. Aceștia îl considerau ca pe un cumplit revoluționar. Pare-mi-se că într-o zi, în culmea indignării, cel mai ilustru dar și cel mai intolerant dintre antagoniștii săi l-a numit un Robespierre al picturii! Ceea ce îl caracterizează pe Delacroix, ceea ce face din el nu un șef de școală, dar, dacă vreți, un șef de sectă, este faptul că a conceput pictura ca pe o dramă modernă. Căldura, patima, mișcarea, incorectitudinea chiar, nimic nu i lipsește ».

Această apreciere tardivă și moderată nu este nici aceea a prietenilor, nici aceea a dușmanilor lui Delacroix.

---

<sup>1</sup> Rivet (Jean Charles) (1800—1872), om politic francez. A combătut, ca deputat al opoziției, guvernul Guizot. Autorul «propunerii Rivet» care a servit drept constituție pînă la votarea legilor constituționale din 1875. Prieten cu Delacroix.

Clasicii socot că acest tablou este simptomul unei epidemii care bîntuie printre tinerii francezi. Cînd Mérimée publică prima lui operă *Teatrul Clarei Gazul* (1825), un clasic scrie: « Romantismul nu este un ridicol, este o boală, ca somnambulismul și epilepsia ». Despre pînza lui Delacroix iată cum scriu cronicarii plastici ai vremii, convinși că reprezintă bunul simț: « Nu știi — spune un oarecare Chauvin — ce trebuie să condamni mai întîi: cumplita naivitate a acestor măceluri, chipul barbar în care domnul Delacroix le-a pictat fără a ține seama de proporții, de decor, de cele mai obișnuite convenții ale artei . . . Stilul romantic are ceva forțat, ceva împotriva naturii, care izbește de la prima vedere și jignește cînd te uiți mai de aproape. Degeaba închipuie autorul în delir scene feroase, smulge măruntaiele, pictează deznădejdea și agonia. Posteritatea nu va lua în seamă asemenea lucrări și contemporanii de bună credință se vor satura de ele: sau și săturat. »<sup>1</sup>

Delacroix suportă cu inima ușoară insultele domnului Chauvin. În schimb, reacția lui Gros, pe care-l admiră și al cărui tablou, *Ciumații din Iaffa*, îl influențase profund, îl doare. Față de *Măcelul din Chios*, Gros șovăie; noutatea acestei pînze îl cutremură și-l izbește în chip neplăcut. Uită de vremea cînd, tînăr el însuși, pictase peisajul pustiit de la Eylau sau trupurile verzi ale ciumaților din Iaffa. Acum a ajuns — crede el — la vîrsta înțelepciunii. Cu zece ani mai tîrziu, uitat de cei tineri, nebăgat în seamă de cei puternici, se va arunca în Sena, încercînd s'adoarmă o veche deznădejde. Acum se poartă cu cruzime. Spune că tabloul lui Delacroix este « un măcel al picturii ». Cînd tînărul îl salută respectuos pe sălile Luvrului, Gros îi strigă cu brutalitate: « Nu e destul să saluți, mai trebuie să și pictezi cumsecade! ». Gérard, portretistul principelui de Bévénent, îl ocrotește pe Delacroix; este surîzător și amabil. Prin saloane declară însă că tînărul lui protejat « bate cîmpii » (il court sur les toits). Girodet îi obiectează lui Delacroix că lasă bucăți întregi neterminate. « Ochiul tinerei mame pe moarte — spune Girodet — este bine observat și mișcător, dar cînd m'apropii nu-i mai pot urmări desenul.

<sup>1</sup> Chauvin, *Salon de Mille-huit-cent-vingt-quatre*, cit. după Escholier, op. cit. T. I. pag. 133.

Abia dacă disting pleoapele. De ce nu sfîrșești acești ochi atît de expresivi? « Pentru că nu sînt sigur că, lucrîndu-l, nu voi pierde tocmai această expresie care vă mișcă — răspuase Delacroix. Dacă, pentru ai observa defectele, sînteți silit să vă apropiați, dați-mi voie să vă rog să rămîneți la distanță. »<sup>1</sup> Întors acasă, Delacroix notează: « Vai de tabloul care nu sugerează nimic peste ceea ce spune. Meritul unei opere stă în nedefinitul ei: tocmai în ceea ce scapă preciziei ».

În acest tumult pe care-l produc prostia, invidia și mediocritatea se aud voci mai melodioase. Stendhal, care făcea în acea vreme cronică plastică la *Journal de Paris et des Départements*, vede în Delacroix un discipol al lui Tintoretto, iar vechiul lui admirator, Adolphe Thiers, scrie din nou în *Constituționalul* o cronică. El spune că la Salon se află o pînză, *Măcelul din Chios*, « în care tînărul Delacroix a ținut și a depășit toate făgăduielile făcute cu ocazia *Bărcii lui Dante*. Alături de dezordinea unei imaginații puternice și încă nestăpînite, spune Thiers, se află expresii sfișietoare, grupuri admirabile și efecte uimitoare de culoare ».

Indignarea și entuziasmul stîrnite de *Măcelul din Chios* — prima cu mult mai mare decît cel de al doilea — au încă o dată o urmare neașteptată. Tabloul lui Delacroix este achiziționat de stat și plătit cu enorma sumă de 6000 de franci. Să fi fost oare rezultatul intervenției părintești a lui Talleyrand? Delacroix știe, însă, că după acest succes, îl pîndesc din umbră primejdii și mai mari. Dar tînărului îi place lupta și, nu fără o bucurie tainică, își șoptește: « Trebuie să lupt, dimicandum ».

<sup>1</sup> Eugène Delacroix, *sa vie et ses œuvres*, cit. după Escholier, *op. cit.*

## IV. CELE TREI GLORIOASE

«L'Histoire ouvre un nouveau registre.

Le penseur, amer et serein,

Derrière l'horizon sinistre

Entend rouler des chars d'airain.»<sup>1</sup>.

V. HUGO, *Les Châtiments*.

Anglia constituise în ultimele decade care precedaseră Marea Revoluție modelul și farul către care fuseseră atrase privirile burgheziei franceze. Constituția, banca, comerțul, caii și livrelele britanice erau tot atâtea elemente de fascinație. Numai Shakespeare, despre care scrisese Voltaire, fusese respins de către francezi ca fiind prea sîngeros și prea barbar. Revoluția provocase emigrația și mulți dintre emigranți găsiseră azil la Londra. Întorși în Franța, ei aduc în bagajele lor deprinderi britanice, admirația pentru peisajul insular și dorul de vreo tîină lady cu piele trandafirie și ochi nevinovați de azur.

Cînd Napoleon ia efectiv puterea și află, în fața imperiului său, imperiul britanic în fașe, o luptă pe viață și pe moarte începe. Astfel stînd lucrurile, pe vremea lui Napoleon niciun englez nu pune piciorul în Franța. După Waterloo, lucrurile se schimbă bineînțeles. «Englezii se întorc — ne spune Robert Burnand, în amu-

---

<sup>1</sup> Istoria deschide un nou registru,  
Gînditorul deslușește, amar și senin,  
În îndepărtatul orizont sinistru,  
Zumzetul carelor de aramă.

zanta sa carte *La Vie Quotidienne en France en 1830*. Francezii li se aruncă englezilor de gît, cel puțin în mediile « șic ». Bonapartiștii protestează, amintindu-și de Waterloo, dar ce nu fac anumiți oameni, ce nu uită, de la ce nu abdică cînd este vorba de un certificat de eleganță? Provincia imită Parisul. Tours devine o colonie britanică; cercul englez de la Pau întrunește pe vînătorii de vulpi. În orașele mai mari anglomania se revarsă pe toate străzile. Nu vezi pretutindeni scris decît *Hôtel d'Angleterre*; vechile *Ecus de France* au dispărut. Magazinele se numesc *Picadilly*, *Bond Street*, *Regent Street*. Ciudate apostrofe apar pe venerabilele firme ale negustorilor francezi. La Paris, moda este și mai autoritară. Nu se mai vorbește de album, de culegeri de poezii, ci de *keepsakes*; nu se mai merge la bal, ci la *raout*. Domnul poruncește *groomului of bedchamber* să meargă la croitor (englez și el, bineînțeles) să-i aducă pantalonii de culoarea « fumului din Londra ». Doamna se adîncește (cînd este privită) în lectura pasionantă a lui *Quarterly Review*, unde tocmai *Right Honourable Lady Blessington* semnează un articol mișcător despre progresele civilizației. Soții își comunică, cu un aer încîntat, ultimele clevetiri din Londra. Ei comentează isprăvile contelui d'Orsay, cel mai fericit dintre francezi, din moment ce locuiește alături de Hyde Park, poate paria la cursele de la Stilingburn și asistă la luptele de cocoși din pădurea de la Epping. Acestea fiind zise, domnul reia ziarele lui franceze, *La Quotidienne* sau *Le Conservateur*, iar doamna lasă să cadă revista britanică și deschide *Poveștile din Spania și Italia* la cele mai duioase pagini, uitînd o clipă că grija reputației sale o silește să treacă drept o *blue stocking*»<sup>1</sup>.

Moda este simptomul fermecător și uneori ridicol (cînd este practică de persoane urîte sau veștede) al existenței unor curenți mai adînci. Anglia nu trimitea Franței numai croitorii, groomii și caii săi de rasă. Ea îi expedia și poeți, pictori, ba chiar și acțiuni care treceau *Chanel*-ul în buzunarele umflate ale bancherilor și colonialiștilor. După 1815, nu este în Franța tînăr intelectual sau artist care să nu vorbească englezește. Lui Delacroix îi dă lecții, încă din 1819, Soulier, furnizorul lui permanent într-

ale amicitiei, dragostei și anglomaniei. Soulier, fiu de emigrat, fusese crescut în Anglia și se întorsese îmbibat ca un burete de moravuri britanice. Curînd îi sosește lui Delacroix, expediat direct din Londra, via Dunkerque, un englez autentic, Bonington. Richard Parkes Bonington completează cercul anglo-francez pe care îl constituiau Delacroix, Soulier, Thalès Fielding și fratele acestuia, Copley Fielding. Tînărul englez are, în 1817, cînd face cunoștința lui Delacroix, șaisprezece ani. Eugène împlinise nouăsprezece și își dă aere de protector. Bonington aduce în mapele lui un gen nou în Franța: acuarela. Franța nu cunoscuse decît *lavisul*, care este o acuarelă ce folosește o singură culoare. Fragonard încercase în veacul al XVIII-lea o reînviere a acuarelei, practică uneori și de miniaturistii evului mediu, dar tentativa dăduse greș. La începutul veacului al XIX-lea acuarela cunoaște o enormă vogă în Anglia. Ea se potrivește de minune cu spontaneitatea discretă și oarecum învăluită a temperamentului englez și exprimă foarte bine peisajul quasi-acvatic al insulelor britanice. Acuarelele lui Bonington sînt expuse în vitrina doamnei Hulin, proprietara unui magazin de tablouri de pe Rue de la Paix. Ele atrag atenția amatorilor, revoluționează concepția despre culoare a pictorilor francezi, care încep să înțeleagă de îndată valoarea transparențelor și farmecul unei picturi spontane unde lucrurile sînt mai mult sugerate decît spuse. Acuarelele lui Bonington nu numai că încețățenesc genul acesta în Franța, dar au și o mare influență asupra picturii în ulei; aceasta beneficiază și ea de învățămintele care pot fi trase din experiența acuarelei. Acuarelele lui Bonington mai obțin însă un succes: cuceresc în favoarea pictorului inima veselei doamne Hulin, care ia între brațele ei puternice soarta tînărului englez. Bonington, îngrijit de doamna Hulin, se poate consacra picturii și boemei pariziene. În curînd se strîng în jurul lui mulți prieteni. Richard are un farmec deosebit, inanalizabil, compus poate dintr-o veselie copilărească, amestecată cu melancolie, melancolia tulburătoare a celor sortiți să moară tineri. Delacroix este încîntat de Bonington. Cum la el « prietenul și iubita sînt vecini », iată-l îndrăgostit de o tînără care fusese prietena lui Bonington. Este vorba de doamna Dalton, fostă dansatoare la Opera din Paris, căsătorită cu un englez, 74

pierdut la un moment dat prin cețurile Scoției. Doamna Dalton este o brună cu aer de andaluză, seamănă cu George Sand, motiv pentru care portretul ei de Delacroix va fi confundat cu acela făcut mai târziu de către pictor celebrei romaniere. Doamna Dalton, odată întoarsă la Paris, se ocupă cu pictura, mai mult pare-mi-se pentru ai cunoaște pe pictori decât pentru a studia această artă. Legătura foarte pașnică a lui Delacroix cu doamna Dalton va dura șapte ani. Ea nu va avea caracterul unei pasiuni, ci mai mult acela al unei prietenii duioase. Doamna Dalton, prin amintirile și relațiile ei, completează atmosfera britanică în care îi place în acea vreme lui Delacroix să se cufunde.

Cu Bonington, doamna Dalton, Thalès și Copley Fielding, Champmartin, Pierret, Soulier, Riesener, Poterlet și alții, Delacroix îl vizitează pe domnul Auguste. Domnul Auguste are atelierul său în strada Martirilor Nr. 11, nu departe de acela al lui Delacroix. Cine intra la Auguste pătrundea în lumea celor *O Mie și Una de Noapți*. Într-adevăr acest om bogat, foarte talentat, pictor el însuși (multă vreme, poate și acum încă, unele din lucrările lui au fost confundate cu lucrări mai mici ale lui Delacroix) parcursese o bună parte a lumii. Nu-i fusese greu să o facă de altfel, bogat cum era. Tatăl și bunicul lui fuseseră vestiți bijutieri și aurari. Marele serviciu în aur oferit de orașul Paris lui Napoleon, cu ocazia încoronării sale, era opera lui Henry Auguste, tatăl pictorului. Crescut în belșug și în cultul obiectelor frumoase, Auguste fusese trimis de mic la Londra să-nvețe bunele maniere. Mérimée, care, împreună cu Balzac, este unul dintre musafirii lui obișnuiți, ni-l descrie astfel pe Auguste — în *Correspondența* lui: « Cu toată gentilețea și dorința sa evidentă de a menține în jurul lui o elită a căror gusturi și idei se potriveau cu propriile simțiri, între domnul Auguste și prietenii săi nu se stabilise o adevărată intimitate. Pricina nu trebuie căutată în diferența de vîrstă, inexistentă în cel privește pe Géricault, mică în raport cu Delacroix, ci mai degrabă în fizionomia sa cam rece, a cărei corectitudine chiar interzicea orice familiaritate, nu numai la începutul relațiilor, dar și mai târziu ».

Domnul Auguste strînsese în locuința lui adevărate comori. Cunoscător al veacului al XVIII-lea, el poseda

un fragment al celebrei *Firme a lui Gersaint* de Watteau. Îi plăceau micii maestri flamanzi și tablourile lor intime împodobeau pereții locuinței lui. Fusesse, după cum am mai spus, în Anglia și cumpărase operele lui Lawrence și Reynolds. Străbătuse Mediterana, văzuse Marocul, Egiptul, Grecia și ajunsese pînă în Asia Mică. Adusesse din Africa și din Orient arme strălucitoare, costume bogate, covoare mătăsoase cu culori adînci și putrede. Fiecare dintre aceste obiecte, care împodobesc atelierul lui Auguste, se înscriu pe retina sensibilă a lui Delacroix, intră în compoziția paletelor lui, formează recuzita tablourilor sale. Prin multele și frumoasele lucruri pe care Auguste le adusesse din Orient, el deșteaptă în Delacroix curiozitatea pentru Mediterana învăpăiată; prin personalitatea sa compusă și distantă, răspunde aspirațiilor tainice ale tînărului dandy, amator de britanism. Între aceste două tendințe geografic divergente, Delacroix nu alege, ci le realizează succesiv: pornește să cunoască la fața locului și Mediterana și Anglia. Sub influența lui Bonington și a anglomaniei dominante atunci în Franța, Delacroix își începe călătoriile prin insulele britanice.

Călătoria lui Delacroix în Anglia durează trei luni și o cunoaștem foarte bine prin cele șase scrisori trimise prietenilor săi și care ne-au rămas. Prima este adresată lui Pierret. Ea este datată din 27 mai 1825 și poartă și adresa pictorului: 14 Charles Street. Delacroix mărturisește în această scrisoare o stare de spirit care va rămîne neschimbată în toată călătoria sa: un amestec de admirație, uimire și enervare față de Anglia și un dor arzător de « dulce Franță ». « Ajungînd la Londra — spune Delacroix — mă gîndeam că aș fi foarte nenorocit dacă ar trebui să trăiesc mereu aci. Fără să vreau comparăm tot ce vedeam cu Franța și vă iubeam pe toți și mai mult. Resimțeam, în sfîrșit, o adevărată dușmănie . . . Imensitatea acestui oraș este inconceptibilă. Podurile peste râu se succed cît vezi cu ochii. Ce m-a izbit în chipul cel mai neplăcut este lipsa oricărei arhitecturi, în sensul cel puțin pe care noi îl dăm acestui cuvînt. O fi poate o prejudecată, dar eu, unul, o am. Și să vezi strada Waterloo, care este un șir de palate încărcate, culminînd cu un edificiu în vîrfurile cărui se află o clopotniță uite așa



(*desenul clopotniței*). E oribil! Și totuși, ce magazine, ce lux! Soarele este atît de ciudat. În fiecare zi și toată ziua ți se pare că este eclipsă. »

Un oraș nu este însă numai un decor. Călătorul vede mai întîi, cînd sosește, strada, casele, cerul și lumina. Mai apoi, descoperă oamenii și în sfîrșit cunoaște clima, tul moral al țării. Englezii nu-i prea plac lui Delacroix, deși îi preferă englezoaicelor, față de care are o antipatie tenace și hotărîtă. De cînd este în Anglia se simte mai francez: « Departe de a încerca să mă conformez morăvurilor britanice — spune el lui Pierret (18 iunie 1825) — îmi place să mă răd francez din cap pînă în picioare. » Și altă dată (1 august): « domnește aci ceva trist și rigid, care nu se potrivește cu Franța noastră. Încep să cred că oamenii sînt mai prost crescuți și mai nătărăi decît la noi . . . am impresia că libertatea de moravuri a Italiei mi s-ar potrive mai bine decît ordinea engleză. Trebuie să recunosc că minunatele poieni înverzite și malurile Tamisei constituie un parc fără sfîrșit: dar toate acestea seamănă a jucării. Nicăieri nu afli natura. Nu știu prin ce capriciu soarta a făcut ca Shakespeare să se nască în această țară. El este părintele artei lor și, știind aceasta, te miri cîtă metodă pun ei în dezordine ».

Shakespeare este pentru Delacroix, în aceste luni londoneze, marea revelație. Îl citise desigur. Nu asistasese probabil la reprezentațiile shakespeariene pe care o trupă engleză le dăduse la Paris în 1822. Ele se sfîrșiseră de altfel prost. Englezii jucaseră *Othello*. « Fluierăturile și huiduielile începuseră înainte de ridicarea cortinei. Din text nu se putea auzi nici un cuvînt. Îndată ce actorii păseau pe scenă, ei erau primiți cu mere stricate și ouă putrede. Li se striga: *Vorbiți franțuzește*. Cîțiva băieți de prăvălie începură să țipe: *Jos Shakespeare. E aghiotantul lui Wellington*. Într-un cuvînt, reprezentația aceasta fu un frumos triumf pentru onoarea națională. »<sup>1</sup> Dar iată că la Londra, Delacroix vede jucîndu-se *Richard al III-lea*, *Shylock*, *Othello*, *Furtuna*, *Hamlet* cu cei mai mari actori ai Angliei: Kean, Young, Kemble, Abbot. « Nu există destule expresii de admis

<sup>1</sup> Adolphe Boschot, *La jeunesse d'un romantique*, Hector Berlioz, Plon, 1906, Paris.

rație pentru Shakespeare, creatorul lui Othello și al lui Iago» — spune Delacroix. Kean în *Hamlet* devine pentru Delacroix o adevărată obsesie și această obsesie pictorul o va săpa cândva în piatră: vor fi vestitele litografii shakespeariene, cea mai halucinantă ilustrație a operei poetului din Stratford.

Ciudat este că Delacroix descoperă la Londra nu numai pe cel mai mare dintre poeții englezi, dar și pe Goethe. Într-o bună zi se duce la operă și vede *Faust* « Am văzut aci — scrie Delacroix lui Pierret (18 iunie 1825) — o piesă, *Faust*, care este cea mai diabolică cu putință. Mefisto este o capodoperă de caracter și inteligență. Este *Faust*ul lui Goethe, dar aranjat: esențialul a rămas. Au făcut din el o operă unde comicul și tragicul se amestecă. Există și scena din biserică cu cântecul preotului și orga în depărtare. Nu se poate închipui un efect de scenă mai puternic... Englezii se pricep mai bine decât noi la teatru, și decorurile lor, care sînt mai puțin îngrijite decât ale noastre, fac să reiasă mai bine personajele. » Este probabil că Delacroix nu cunoștea din *Faust*ul lui Goethe decât cele douăsprezece planșe pe care pictorul german Peter von Cornelius le gravase în 1810. Știm că Pierret le avea reproduse și că Delacroix le răsfoise. La 20 februarie 1824, el notase în *Jurnalul* său: « De cîte ori văd gravurile din *Faust*, am poftă să fac o pictură nouă, calcată, ca să spun astfel, după natură ». Gravurile lui Cornelius, al căror avînt îndelung calculat și prea metodic ni se pare astăzi atît de nesemnificativ, îl făcuseră să viseze pe Delacroix și îi treziseră dorința de realism. *Faust*ul londonez se întipărește, dimpotrivă, în mintea artistului sub forme vizionare. André Joubin, editorul *Correspondenței*, are dreptate să observe că « nu s-a insistat destul asupra reminiscențelor teatrale din stampele pictorului ».

În 1828, apare la Paris o carte: *Faust, tragedie de domnul Goethe tradusă în limba franceză de Albert Stapfer, însoțită de portretul autorului și de șaptesprezece desene, executate pe piatră de Eugène Delacroix*. Coperta este ilustrată de Achille Devéria și tot acest pictor semnează și afișul. Traducerea se datorează unui elvețian, Albert Stapfer, care mai tradusese cu cîțiva ani în urmă două drame ale lui Goethe: *Goetz* și *Egmont*. Acum el dă traducerea completă a poemului goethean, cel puțin atît

cît apăruse pînă la data cînd Stapfer tipărește lucrarea. Trebuie să spunem că, în același an 1828, apare și traducerea din *Faust* făcută de tînărul Gérard de Nerval, în vîrstă de numai douăzeci de ani. Dar pe aceasta nu o ia nimeni în seamă, afară de Goethe el însuși carei scrie tînărului: « Nu m'am înțeles pe mine însumi nici odată atît de bine ca atunci cînd v'am citit ».

Tema lui *Faust* obseda, după cum știm, pe Delacroix încă înainte de călătoria sa în Anglia, de pe vremea cînd răsfoia gravurile lui Cornelius. Reprezentația văzută la Londra precipită aceste obsesii și, încă din 1825 — 1826, Delacroix pune pe hîrtie, în creion, în sepia sau în acuarelă, scene din *Faust*. Cînd editorul Motte, socrul lui Achille Devéria, îl solicită să ilustreze traducerea lui Stapfer, Delacroix simte că a venit vremea să realizeze un vis mai vechi. La 27 octombrie 1827, el îi scrie lui Motte cîteva rînduri de mulțumire care ne permit să fixăm cu precizie momentul cînd își începe lucrarea. Rezultatul acestei munci, care nu va dura prea mult, vor fi șaptesprezece minunate litografii ilustrînd poemul goethean și un portret, litografiat și el, al poetului german. Lucrarea aceasta se întrețese cu altele. Ea este rodul anului 1827. Ne îngăduim să vorbim despre ea în acest loc pentru că este indisolubil legată de momentul londonez, de climatul unei anumite serii, seara cînd Delacroix l-a văzut pe actorul Terry întruchipînd pe Mefisto, de decorurile totodată naive și halucinante de la Drury Lane, de pîcla deasă a Londrei care nvia demonii lucizi ai lui Goethe. Potrivit impresiei de atunci, notată de Delacroix îndată în *Jurnalul* său, Mefisto joacă primul rol în opera pictorului francez. Este acel Mefisto « inteligent și plin de caracter », care l-a izbit îndeosebi pe scena de la Londra. În gravurile lui Cornelius, dimpotrivă, reflectoarele cad pe Faust și pe drama lui umană. Litografiile faustiene reproduc de altfel aproape aiudoma desenele și acuarelele mai vechi, astfel încît răsfoindu-le regăsim pe pictorul anilor 1825 — 1827.

Iată, de pildă, pe *Margareta, la vîrtelniță*. Fata stă așezată pe o ladă, una dintre acele lăzi de zestre, mobilă medievală și obligatorie a caselor germane. Vîrtelnița se odihnește, uitată într-un colț. Mîinile, pînă mai adineauri vrednice ale fetei, îi atîrnă acum moi pe genunchi.

79 Capul ei este rezemat de perete și toată făptura ei visă

toare așteaptă. Este o așteptare înfiorată care străbate  
 ființa Margaretei și pătrunde pînă și obiectele care o  
 înconjoară: perdeaua pe jumătate trasă, gata să se des-  
 chidă în fața lui Faust, crucifixul în parte acoperit și  
 parcă uitat, mantia menită să învăluie și să ascundă.  
 Iată și pe *Faust cu Mefisto*. E clipa supremă a pactului.  
 Faust a împins străvechiul tom și și-a ridicat privirea  
 întrebătoare către Mefisto. Și Faust așteaptă. Așteptarea  
 lui este însă activă și mîna care stă să se ridice precede  
 și prevede o hotărîre: refuzul sau acceptarea. Faust  
 primește. Vedem *Întîlnirea lui Faust cu Margareta* pe  
 stradă. Trupurile lor se apropie și se ating, sub privirea  
 atentă și sarcastică a lui Mefisto. Dar iată pe *Margareta*  
*în biserică*. Este ingenunchiată, o femeie printre multele  
 femei care se roagă. Peste umărul ei însă se apleacă  
 Mefisto. Privirea îi este cumplită, trăsăturile strîmbe  
 de răutate, mîna arată către cerul pierdut acum și de  
 unde nu mai poate veni decît pedeapsa. În *Cîrciuma*  
*lui Auerbach* apare studenților băutori de bere chipul  
 sarcastic al lui Mefisto. Pe doi cai sălbatici, *Mefisto și*  
*Faust* mai mult zboară decît aleargă. Coamele cailor  
 sînt zbîrlite ca și părul lui Faust; pălăria legată de gîtul  
 lui cu un șnur pare un ștreang, întocmai ca ștreangul  
 spînzuraților care se profilează pe fondul luminat al  
 gravurii. Vîntul înălțimilor și al primejdiei suflă în jurul  
 celor doi călăreți; în timpul acestei fantastice cavalcade,  
 Mefisto îl îndoctrinează pe Faust. Crima sa înfăptuit.  
*Umbră Margaretei îi apare lui Faust*. Făptura șuie și  
 resemnată a fetei este răpită de demoni grozavi, cu chi-  
 puri de lilieci. La picioarele lui Faust se tîrăsc ființe mon-  
 struoase, rodul conștiinței lui chinuite. El, vinovatul,  
 o privește pe Margareta și se apleacă spre ea ca și  
 cînd ar vrea să o reșie. Rece, meditativ și atotștiutor stă  
 lîngă el Mefisto. În fața lucrării sale desăvîrșite, demonul  
 resimte melancolia puterii.

Povestea diabolică a spus-o Delacroix în piatră. El a  
 zgîriat-o parcă cu gheara. Trăsăturile se nghesuie,  
 violente și rapide. Ele creează bezna și lumina, deznă-  
 dejdea și speranța. « Chipurile omenеști — spunea  
 Escholier — se lungesc ca o flacără sau se frîng ca un  
 fulger. N-a existat niciodată o artă mai intelectuală, mai  
 cerebrală, mai liberată de orice regulă, mai disprețui-  
 toare de natură și chiar de bunul simț, mai romantică 80

într-un cuvînt»<sup>1</sup>. Puține opere ale lui Delacroix au în aceeași măsură valoarea unei confesiuni ca aceste litografii faustiene. Cînd, peste cîțiva ani, Delacroix va ilustra dramele lui Shakespeare, vom vedea apărînd din nou același suflet în care se joacă tragedia lucidității și a pasiunii, dar o boare de seninătate va sufla atunci peste inima artistului.

Cartea apare și ea nu se bucură de nici un succes în Franța. Numai cîțiva inițiați știu de existența ei. Undeva însă, la Weimar, bătrînul Goethe o vede. Rămîne uimit și îi mărturisește lui Eckermann: « Să-ți spun drept, nici eu însumi nu mi-am închipuit astfel aceste scene . . . Delacroix are un mare talent care și-a aflat în *Faust* adevărata lui hrană. Francezii îl socotesc prea sălbatic, dar asprimea lui se potrivește de minune aci . . . Imaginația puternică a unui artist ne silește să ne închipuim lucrurile tocmai cum a făcut-o el. Dacă pînă și eu trebuie să recunosc că Delacroix a întrecut imaginea pe care mi-o făurisem în legătură cu scenele scrise de mine, apoi cu atît mai mult cititorii vor găsi aceste compoziții pline de viață și depășind imaginile pe care și le creaseră . . . *Faust* este o operă care merge de la cer pînă la pămînt, de la posibil la imposibil, de la grosolănie la gingășie; antitezele create de jocul unei închipuiri îndrăznețe sînt întrunite; tocmai de aceea domnul Delacroix s-a aflat la el acasă și ca în familie ».

Prin Shakespeare, prin comentariul londonez al lui *Faust*, prin multe alte experiențe, pe care le face în aceste luni de vară, Delacroix înțelege că Anglia nu este astfel precum i s-a părut lui la început. Pictorul descoperă că îndărătul peisajului urban al Angliei, în spatele acelor căsuțe de jucărie înconjurte de grădinițe multicolore, sub respectabilitatea civilizată a britanicilor, sălășluiește o Anglie tulbură și sălbatică. E țara aurului, a cîștigurilor ilicite, a junglei capitaliste. « Anglia nu-mi place. Nu există decît un motiv care te poate reține aci: dorința de a face afaceri și de a cîștiga bani în această țară ticsită de aur » (1 august 1825).

La 1 August se mută în casa unui geambaș de cai, M. M. Elmore. Este un prieten al domnului Auguste. Casa lui Elmore și mai ales grajdurile lui sînt o comoară

pentru Delacroix. Cei mai frumoși cai din lume se află acolo. Delacroix îi călărește și îi desenează. La manejul lui Elmore vine o anumită lume care-l interesează pe tânărul pictor: sînt aristocrații englezi, amatori de cai și de navigație. Unul din ei îl invită pe Delacroix pe yacht-ul său. Pe acest vas, coboară de-a lungul Tamisei pînă la mare, marea tulbure și înfuriată a coastelor engleze. Vede și pictează furtuni de la ferestrele unui castel bătrîn, citește Walter Scott. Întors la Londra, se duce cu Bonington să deseneze armuri medievale la doctorul Meyrick, un vestit anticar. Îi face și o vizită marelui pictor Lawrence. « Este floarea curteniei — spune Delacroix despre Lawrence — și un adevărat pictor de mari seniori. Am văzut la el foarte frumoase desene ale marilor maeștri și picturi de ale lui, schițe, desene chiar. Minunate. Nimeni n-a pictat ochii femeilor ca Lawrence și gurile acelea întredeschise, de un farmec tulburător. Este inimitabil ». (1 august 1825.)

Dar toamna se apropie: Delacroix trebuie să se întoarcă în Franța. Experiența engleză l-a îmbogățit. Minte și sufletul îi sînt pline de imagini. « Febril și lucid » ca Faust, Delacroix pășește pe pămîntul Franței, recunoscător Angliei pentru tot ce l-a învățat, dar mai francez ca orișicînd.

Pe cînd Delacroix lucra la *Măcelul din Chios*, un eveniment de seamă cutremurase Europa. Lordul Byron, plecat să apere Grecia obidită, nu numai cu condeiul dar și cu spada, își dăduse sufletul la Missolonghi, la 19 aprilie 1824. « Byron — spune Alexandre Dumas, în *Amintirile sale* — dorise ca trupul să-i fie dus în patrie. Dar Grecii cerură să li se lase lor inima poetului și aceia care făcuseră atîta să sîngere această biată inimă pe cînd era vie, moartă o părăsiră »<sup>1</sup>.

Un nou val de duioșie, de entuziasm și de căldură învăluie opera lui Byron. Poetul, încununat cu lauri, poartă acum, *post mortem*, coiful războinicului. Tineretul romantic se apropie de opera și de amintirea lui cu o nouă pietate.

<sup>1</sup> Alexandre Dumas, *Souvenirs dramatiques et littéraires*, ed. Jules Tallaudier, Paris, pag. 50.

Delacroix face parte dintre aceia care resimt mai viu și cu mai multă tulburare această pierdere. Geniul neliniștit al lui Byron era foarte aproape de propriul său geniu. Contemporanii observaseră aceste afinități. Mulți susțineau că există o evidentă asemănare fizică între cei doi artiști. Deveria desenase pe o medalie profilurile lor față-n față. Byron mort devine pentru Delacroix un adevărat geniu tutelar. Pictorul îl invocă neconștient. La 14 mai 1824, adică mai puțin de o lună după tragicul sfârșit al poetului, Delacroix notează în *Jurnalul* său: «Citind azi-dimineață o notă despre lord Byron am simțit cum se trezește în mine dorința de a crea». Și mai departe: «Cum, tu pretinzi a fi original și verva ta nu se aprinde decât citinduși pe Byron și pe Dante? Această febră o iei drept putere de creație, în timp ce ea nu este decât o simplă nevoie de a imita? Ei bine, nu! Poeții aceștia n-au spus decât a suta parte din ceea ce se poate spune; un singur lucru pe care ei n-au făcut decât să-l atingă în treacăt poate să constituie un bogat material pentru geniile noi...» Iar la 22 mai: «m-am plimbat în pădure. Am explicat *Childe Harold* mătușii mele».

În timpul călătoriei sale la Londra, admirația lui Delacroix pentru Byron se adâncește. Ea se leagă acum cu descoperirea unei anumite Anglii pătimașe și sălbătice care îl lămurește mai bine pe poet. Ea mai crește și prin contrast cu antipatia trezită de puritanismul britanic, acela tocmai care-l năpăstuiase și-l alungase din patria lui pe marele englez. La Londra, Delacroix va scrie o pagină înflăcărată întru apărarea poetului său iubit și printre rînduri ghicim o amărăciune autobiografică și o asimilare ascunsă a soartei sale cu aceea a lui Byron. «Invidia — spune Delacroix — a ponegrit fiecare clipă a vieții lui Byron. În timp ce Tartuffii și Basiliu Angliei se aliau împotriva lui, el depunea lira căreia îi datora toată faima sa, lua în mână spada lui Pelopidas<sup>1</sup> și dăruia elenilor vlagă, oboselile, vechile, sănătatea și, în sfârșit, viața sa. Dușmanii i-au fost numeroși; iată-l acum în mormînt. Ura moare, invidia iartă. Viitorul, totdeauna drept, îl va număra printre oame-

1. Pelopidas, general teban, mort în 364 î.e.n. A restabilit la Teba guvernul popular împotriva aristocraților sprijiniți de Spartani.

nii pe care patimile și vrednicia lor i-au osîndit să fie nenorociți dîndu-le geniul. El s-a pictat în versurile sale; nenorocul este darul pe care natura îl face oamenilor de seamă. El este răsplata gîndurilor lor nobile și a celei mai mari jertfe pe care o fac atunci cînd, exprimîndu-și în cuvinte armonioase sensibilitatea, gingășia ideilor, forța, sufletul, pasiunile, sîngele și viața, dau semenilor lor lecții mărețe și voluptăți nemuritoare.<sup>1</sup> Supremul omagiu pe care un pictor îl poate aduce unui poet este să-i illustreze operele. Îndată după întoarcerea sa din Anglia, Delacroix ia pe rînd temele byroniene și le tratează, nu în litografii, cum o făcuse pentru *Faust*, ci în compoziții gigantice în care ne mărturisește gîndurile și avînturile lui cele mai tainice. S-ar putea face o interesantă lucrare urmărind apariția acestor teme în nenumărate desene, schițe, acuarele și «alte fleacuri», cum le numea Delacroix.

În luna aprilie 1826, Missolonghi, de multă vreme încercuit, cade în mîna lui Ibrahim. Franța dorește să sară în ajutorul grecilor. Printre multele inițiative luate în favoarea lor este și aceea a organizării unei expoziții al cărui cîștig urmează a le fi înmînat. Expoziția se deschide la 24 mai 1826. Ea numără 198 de pînze semnate de cei mai iluștri pictori: David și Géricault, care muriseră, dar a căror opinii democratice erau bine cunoscute, Gros, Gérard, Girodet, Guérin, frații Sheffer și Delacroix, pentru a nu cita decît pe cei mai cunoscuți. Delacroix trimite patru pînze, *Grecia dîndu-și sufletul pe ruinele de la Missolonghi*, *Ofițer turc ucis în munți*, *Don Juan* și *Marino Faliero*, acestea două din urmă inspirate din Byron. Curînd după aceea, Delacroix pictează o altă pînză a cărei temă e tot byroniană: este vestitul tablou *Lupta Ghiaurului cu Pașa*, după nuvela lui Byron, *Ghiaurul*.

Leila — povestește Byron — este o sclavă iubită de stăpînul ei, emirul Hassan. Dar ea iubește pe un venețian cu care ar vrea să fugă. Hassan află și o ucide. Ghiaurul o va răzbuna. Delacroix alege scena întîlnirii celor doi bărbați și a luptei care se sfîrșește prin moartea lui Hassan. Tabloul, greșit înregistrat la Salonul din 1827, sub titlul *Scenă din actualul război*

<sup>1</sup> După Escholier, *op. cit.*, T. I. pag. 161.



dintre Turci și Greci, ilustrează, după propria indicație a lui Delacroix (vezi scrisoarea către Pierret din 14 martie 1828) următoarele rînduri ale nuvelei: «îl recunosc după fruntea sa pală; el mi-a răpit iubirea Leilei, el este Ghiaurul blestemat!»

Pînza este de o frumusețe ciudată, violentă și sclipitoare. În întunericul unui peisaj de stîncă și furtună, zeci de puncte strălucesc: săbiile, pumnalele, burnusul alb al emirului, mătasea în care este îmbrăcat ghiaurul, trupurile asudate ale cailor cu coama filfiindă, ochii lor nebuni și privirea de ură și moarte a lui Hassan. Mai tîrziu, cu prilejul unui alt tablou al său, *Uciderea episcopului din Liège*, Delacroix dă următorul răspuns lui Victor Hugo, care-i cerea o lămurire: «am vrut — spune el — să pictez străfulgerarea unei săbii». Aci, Delacroix a pictat străfulgerarea armelor, a mătăsurilor și a urei.

Valuri de aur și de roșu curg peste această scenă de măcel. Și este ciudat de observat cum paleta lui Delacroix se ncarcă cu asemenea culori tocmai acum, după întoarcerea sa din Anglia. Anglia este o țară de poieni și de lacuri. Culorile îi sînt verdea și albastrul. Acestea sînt tonurile dominante la Constable, cele pe care Lawrence și Reynolds le întrebuițează pentru a picta peisajele ce servesc drept fond portretelor lor. Ar fi firesc ca tonalitatea generală a picturii și a peisajului englez să se imprime, măcar pentru cîtăva vreme, pe retina pictorului, cu atît mai mult cu cît paleta lui Delacroix era mai degrabă rece înaintea călătoriei lui la Londra. Cu tot roșul intens al pelerinei lui Virgiliu, *Barca lui Dante* este ținută într-o gamă sumbră și rece. *Măcelul din Chios* era pictat într-o tonalitate verde, putredă și stinsă, astfel încît Alexandre Dumas îi putuse spune, nu fără maliție, pictorului: «nu știam că a bîntuit la Chios și ciurma!» După călătoria sa în recea și nordica Londră, culorile lui Delacroix se nferbîntă. În magnificul *Justinian prezidînd la redactarea Pandectelor* din 1826 (pe care nu-l cunoaștem decît din schițe — ce e drept colorate — dat fiind că tabloul a pierit în incendiul Consiliului de Stat, din 1871), același roșu învăpăiat alterna cu brunuri aurii și calde și cu violeturi scînteietoare. Théophile Gautier, care văzuse pînza, putea spune că «tot Imperiul decadenței este rezumat

în chipul lui Justinian; vastele draperii antice sînt înlocuite de brocarturile bătute în pietre scumpe, de luxul asiatic al Bizanțului; ceva subtil și muieratic se strecoară în maiestatea imperială». Aceeași purpură și același aur curg și peste *Decapitarea Dogelui Marino Faliero*, datorată tot anului 1826. Această înfierbîntare a paletei lui Delacroix constituie o interesantă reacție prin contrast și contradicție. Ea este, poate, și un mod de a exprima pe plan pictural o anumită Anglie care-l interesase în chip deosebit, « Anglia feroce, crudă » de care Delacroix vorbise în *Jurnalul* său, Anglia lui Richard al III-lea, a lui Macbeth și a Vrăjitoarelor. Această atitudine interpretativă și nu numai imitativă este caracteristică pentru Delacroix. În tinerețe, ea este rezultatul unui act spontan; în anii maturității strălucite a pictorului, ea devine doctrina pe care *Jurnalul* și cîteva dintre scrierile sale literare o formulează în chip limpede și explicit. În raport cu natura, Delacroix ia astfel o anumită distanță care-i îngăduie să o exprime mai bine și mai complet. Aceeași distanță o pune el și între tema literară și interpretarea ei picturală. *Moartea lui Sardanapal*, cea mai strălucită dintre operele tinereții sale, aceea care marchează apogeul evoluției lui romantice, ne-o va dovedi.

În 1821, Byron, pe atunci la Ravena, scrisese o tragedie pe o temă împrumutată de la istoricul Diodor din Sicilia. Ea era intitulată *Sardanapal* și era dedicată lui Goethe, din partea « unui vasal literar seniorului său suzeran ». Lectura acestei tragedii este foarte folositoare pentru o mai bună înțelegere a actului de creație la Delacroix.

Tragedia lui Byron este astăzi încă tînără. Ea și-a păstrat această seducătoare tinerețe grație accentului ei foarte personal. Poetul ni se mărturisește în aceste pagini cu toate problemele lui intime și generale și peste vechiul poem trece o undă de foarte proaspătă ingenuitate și melancolie. Ca și Byron, *Sardanapal* este un om doritor să scuture lanțurile unei morale tradiționale. « Dacă voi vă închipuiți — spune regele — că eu puteam să rămîn legat de soția mea ca un țăran caldean de tovarășa lui, aceasta înseamnă că nu mă cu-

noșteți nici pe mine, nici pe principii, nici pe oameni în genere». Moralei filistine, Sardanapal îi opune o etică proprie care nu este lipsită nici de avînt, nici de generozitate. «Sînt un simplu muritor — îi răs-punde el lui Salamenes, care-i amintește originea lui divină — și n-am nimic dumnezeiesc în mine, afară doar dacă tocmai ceea ce tu osîndești în faptele mele n-ar fi divin: capacitatea mea de iubire și de iertare, înțelegerea pe care o am față de nebuniile altora și indulgența firească față de ale mele proprii». Cinismul lui Byron apare și el: pe poarta celor două cetăți clă-dite din ordinul regelui acesta a pus să se sape în piatră următoarele rînduri:

Regele Sardanapal, fiul lui Anacindaraxas,  
A ridicat într-o singură zi Anchiale și Tarsul.  
Mîncăți, beți și iubiți,  
Restul nu face nici cît un fir de pai.

Cînd vasalii regelui pornesc să-l doboare, acesta se luptă vitejește, dar fără speranță și chiar cu un fel de nepăsare. Nu-i este frică de moarte, dar nici nu vrea să ia pe nimeni cu el peste ultimele hotare, îndărătul cărora știe că nu se află decît neființa. Myrrha, sclava lui ioniană, îl iubește însă și dorește să moară o dată cu el. Despuiat de bogățiile pe care le-a dăruit, despăr-țit de oamenii care l-au trădat sau la care a renunțat, Sardanapal, rămas singur, aprinde rugul unde va arde el și cu Myrrha.

Delacroix alege scena morții regelui, dar o preface cu desăvîrșire. Sardanapal se pregătește să moară, în ver-siunea pictorului, înconjurat de tot ceea ce a iubit în viață: de femeile haremului său, de sclavii carei aduc pînă-n ultima clipă băuturi, de multele și sclipi-toarele lui bogății, pînă și de calul său favorit care, speriat de acest tumult, este cu greu strunit de un sclav nubian. Regele stă culcat pe pat și privește fix, cu o tristețe crudă, la toate aceste bunuri menite să piară o dată cu el. Prin moarte, el face, însă, un act de ultimă și hotărîtă posesiune. Sclava căzută peste pat, care-și reazemă capul de piciorul lui gol și al cărui dulce și voluptuos profil îl ghicim prin părul despletit, pare și ea a-i acorda o ultimă îmbrățișare. Nimic din

dezamăgita renunțare byroniană nu se află în această pînză sclipitoare și crudă, numită chiar de Delacroix: *Măcelul meu numărul 2*.

Acest act de lacomă îmbrățișare a vieții într-un ultim sărut este pictat în culorile pasiunii și ale triumfului. *Moartea lui Sardanapal* constituie o armonie de alb, roșu și aur. Regele este îmbrăcat într-o togă albă, poartă un turban alb și cercei de aur; stă întins pe un pat roșu ca mărgeanul și la picioarele lui zace trupul tandafiriu și blond al slavei goale. Calul este alb cu hățuri roșii; nubianul este pictat într-un brun cu reflexe roșietice care par a se strînge toate în turbanul lui roșu. Pernele sînt de un vișiniu putred, flăcările ce se zăresc aruncă lumini mari și roșii. În centrul pînzei și pe primul plan se află o natură moartă: vase, spade, coifuri și mărgele, delir de aur și sclipiri.

Cu mulți ani mai tîrziu, Delacroix va susține că a săvîrșit în pînza aceasta o greșală capitală. Pictînd direct după model, el s-a lăsat ademenit de splendoarea trupului gol al slavei căzute peste pat, sau mai bine zis, al Emiliei Robert, și a construit întreg tabloul în jurul acestui nud. Astfel făcînd, el a dezechilibrat compoziția și i-a răpit logica ei internă. « Știți ce dovedește aceasta? — spune bătrînul Delacroix — dovedește că nu eram pe vremea aceea decît un școlar. Culoarea înseamnă frază și stil. Astăzi paleta mea nu mai este ce a fost. E poate mai puțin strălucitoare, dar nu se mai rătăcește. Este un instrument docil care face ce vreau eu ».

La 4 noiembrie 1827 se deschide Salonul. Delacroix expune nouă pînze, dar nu poate trimite *Moartea lui Sardanapal*: tabloul nu este gata. La 27 noiembrie 1827 îi scrie sculptorului David d'Angers: « lucrarea aceasta blestemată mai cere încă atîta muncă încît mă'nfior cînd mă gîndesc cît mai am de făcut ». În sfîrșit, la 6 februarie 1828 își termină pînza și îi scrie lui Soulier: « Am sfîrșit *Măcelul meu nr. 2* și a trebuit să rabd, multe măgării ale foarte măgarilor domni din Juriu. Aș avea multe săști spun în această privință ». După două zile, îi scrie iarăși lui Soulier: « Zmîngăleala mea (ma croûte) este așezată cît se poate de bine. Astfel încît de va fi un succes sau un insucces, vina va fi numai a mea. Cînd am ajuns acolo, mi-a făcut o impresie

ingrozitoare și n-aș dori ca publicul să judece cu ochii mei această capodoperă». La 11 martie, dintr-o nouă scrisoare către Soulier, aflăm ce s-a întâmplat: «Nu prea fac mare lucru. Sînt plictisit cu Salonul acesta. Vor reuși să mă convingă că este un *fiasco*. Dar eu parcă n-aș crede. Unii spun că este o cumplită cădere. Că *Moartea lui Sardanapal* este aceea a romanticilor, din moment ce de romantism este vorba; alții că sînt *inganno* (că m-am înșelat), dar că ar prefera să se-nșele astfel decît să aibă dreptate ca o mie de mulți alții care or fi avînd ei dreptate, dar merită să fie osîndiți din punctul de vedere al sufletului și al inspirației. Eu pretind că toți sînt niște netoți, că acest tablou are calități și defecte și că dacă există părți pe care le-aș fi putut picta mai bine, sînt altele pe care sînt fericit că le-am pictat astfel și le-aș dori și lor s-o poată face».

Judecata lui Delacroix asupra propriei sale opere este justă și moderată. Nu tot astfel este aceea a celor două tabere care se-nfruntă cu prilejul acestui Salon; încă o dată, este vorba de clasici și romantici. Anul 1827 fusese pentru romantici un an de triumf. *Prefața* scrisă în octombrie 1827 de Victor Hugo pentru drama sa *Cromwell*, proclamase o estetică nouă, aceea a urîtului alături de frumos. «Muza modernă, spre deosebire de cea tradițională — spune Hugo — va vedea lucrurile mai de sus și mai de departe. Ea își va da seama că în creație totul nu este omeneste *frumos*, că *urîtul* stă și el alături de grațios, grotescul lîngă sublim, răul lîngă bine, umbra alături de lumină».

Nu mai rămînea nici o îndoială că această doctrină, care se aplică nu numai poeziei, dar și picturii romantice, își avea izvorul în teatrul shakespearian. În septembrie 1827, o nouă trupă engleză sosise la Paris. Kean, Kemble, marii actori pe care Delacroix îi admira la Londra, jucau acum la Odéon. Tineretul romantic asistase în masă compactă la reprezentații, care repurtară de data aceasta o adevărată victorie. În sală se aflau printre alții Victor Hugo, Vigny, Mérimée, cei doi frați Musset, Gérard de Nerval, Dumas, Delacroix și Hector Berlioz. Berlioz scrisese tocmai cantata lui *Moarte și furie*, care stîrnise și ea un adevărat scandal în lumea muzicală. Peste doi ani, Berlioz va scrie

un *Sardanapal*, devenit astfel temă comună a poeziei, picturii și muzicii.

Serile de entuziasm de la Odéon uniseră într-un singur avînt pe acești tineri care se socoteau purtătorii unor adevăruri noi. O scrisoare a lui Delacroix către Victor Hugo ne dă tonul prieteniei lor de atunci: « Ei bine, invazie generală! Hamlet își ridică hidosul cap, Othello își pregătește pumnalul său prin excelență criminal și subversiv față de orice bună poliție dramatică. Cine știe ce se va mai întîmpla? Regele Lear își va scoate ochii în fața publicului francez. Este de demnitatea Academiei să declare incompatibil cu morala publică orice import de acest fel. Adio bunul gust! Pregătește-te în orice caz o armură solidă sub frac. Temete de pumnalele clasice sau, mai bine zis, jertfește-te bărbătește plăcerilor noastre barbare ».

« Pumnalele clasice » aveau să lovească curînd după aceea în Delacroix însuși: *Monitorul Universal*, *Gazeta Franței*, *Observatorul artelor frumoase* pornesc o campanie violentă împotriva pictorului. Să ascultăm la întîmplare una dintre aceste voci: « Mai mult bunăvoința îi lipsește dlui Delacroix decît talentul — spune *Observatorul artelor frumoase*. El nu socotește drept progres decît pe acela făcut în domeniul prostului gust și al extravagantei. Delacroix s'a crezut chemat spre cele mai înalte culmi și, precum Icar, s'a ridicat cu un zbor îndrăzneț și, tot precum Icar, a picat. . . Domnul Delacroix a cerut unei case de transport două camioane ca să ridice mobila lui *Sardanapal*, trei sicrie pentru morți și două autobuze pentru cei vii. Se zice că pictorul ar fi bolnav din ziua de 26 aprilie (ziua premiilor) și că a fost pus la regimul urîtului. Frumosul este sănătatea naturii — Fragonard a spus-o, nu Delacroix ».

Indignarea trezită de *Moartea lui Sardanapal* n'a încetat nici astăzi. Nu este mult de cînd Paul Claudel scria: « Într-un oribil tablou al lui Delacroix, care face parte din Colecțiile noastre naționale, se vede o turmă de femei goale. Pentru accesorii n'a rămas cine știe ce loc ». Dar există un om — și nu sînt mulți în prima clipă — care aînțeles frumusețea acestei pînze sfîșietoare și crude: este Victor Hugo. « Să nu credeți — spune poetul în corespondența sa — pe cîțiva cronicari stupizi; Dela-

croix n-a greșit. *Moartea lui Sardanapal* este un lucru magnific și atât de uriaș încât scapă privirii obișnuite ». Într-o altă scrisoare, adresată chiar lui Delacroix, Hugo spune pictorului: « Exprimă admirația mea lui Sardanapal, lui Faliero, Episcopului din Liège, lui Faust, în sfârșit, întregului d-ale cortegiu ». (Octombrie 1827).

Epilogul acestei bătălii este tragicomic. Mai târziu, Delacroix va povesti cu un ton amuzat lui Piron suferințele lui din acea vreme: « *Moartea lui Sardanapal* a fost pentru mine o adevărată « retragere din Rusia », dacă este îngăduit a compara lucrurile mari cu cele mici. . . Am devenit deodată criminalul picturii. Meritam să mi se refuze apa și sarea. Domnul Sosthène de La Rochefoucauld (ministrul Artelor) m-a chemat la el: eu îmi închipuiam că are intenția să-mi comande un tablou. Întru și găsesc un om amabil (căci trebuie să fiu drept), care-mi spune, cum se pricepe mai bine, că la urma urmei nu este cu putință să am dreptate împotriva tuturor și că, dacă doresc să mă bucur de bunăvoința Guvernului, apoi trebuie să-mi schimb maniera. L-am întrerupt îndată și i-am spus că nu mă pot împiedica să fiu de părerea mea chiar dacă pământul și stelele mi-ar sta împotrivă. Apoi l-am salutat adânc și am ieșit din biroul lui. . . După aceea a fost o adevărată nenorocire: timp de cinci ani nu mi s-au mai cumpărat tablouri, nu mi s-au mai dat comenzi. A trebuit o revoluție ca aceea de la 1830 pentru a schimba atmosfera »<sup>1</sup>.

De la începutul anului 1828, de când Delacroix stârsește, cu a sa *Moarte a lui Sardanapal*, furia cercurilor oficiale și pînă la schimbarea regimului, care va avea loc abia după evenimentele decisive din iulie 1830, pictorul trece printr-o perioadă de grele încercări materiale, tot așa de penibile ca acelea suferite pe vremea studiilor sale, cu deosebirea că atunci avea douăzeci de ani și toată modestia unui debutant, în timp ce acum, nedreptatea aceasta lovește în șeful incontestat al tinerei școli franceze de pictură, în acela care, împre-

ună cu Victor Hugo, împarte și gloria și ponoasele romantismului.

Chiar înaintea insuccesului său, Delacroix începuse să se plîngă de dificultățile financiare pe care le întîmpina și să suspine, mai mult în glumă, după tihna burgheză. La 16 octombrie 1827, el îi scria lui Pierret: «Mizeria mă plictisește foarte tare. Cînd oare vom avea și noi un petec de pămînt și cînd mîncăvom din iepurii care vor fi păscut iarba noastră? Dacă nu s-ar face noroi cînd plouă, ar fi plăcut să fii proprietar. Ai bucătăreasă, curcani, rațe. Zău, dacă n-ar face să te și însori!... proprietatea! proprietatea!»

Dar în loc de un petec de pămînt, de curcani, de rațe și eventual de o nevastă, Delacroix are parte de o sărăcie și mai cruntă, de datorii, de necazuri. Litografiile pentru *Faust* îi aduseseră numai cîteva sute de franci, cu greu stoarse de la domnul Motte, care n-avea obiceiul s-arunce banii pe fereastră. De comenzi nici nu mai putea fi vorba, după scandalul de la Salon. Delacroix nu se amăgește. La 26 aprilie 1828, îi scrie lui Soulier: «nu trebuie saștept nici încurajări, nici comenzi. Chiar cei care mă văd cu ochi buni spun că sînt un nebun interesant, ale cărui ciudățenii și manii nu trebuiesc încurajate». Omul știe că e dator să lupte. Nici sănătatea nu-l prea ajută. În aceeași scrisoare mai sus citată, îi mărturisește lui Soulier: «Femeile nu se prea uită la mine, sînt prea palid și slab».

Și totuși, tînrul nu depune armele. O febră de lucru îl menține treaz în fiecare clipă. Pentru a răspunde nevoilor celor mai grabnice, el acceptă propunerea unui vechi prieten al său și al lui Dumas, Goubaux, care deschisese o școală: *Institutul Saint-Victor*. Directorul îi comandă pictorului portretele elevilor premiați și fiecare dintre aceste lucrări urma să fi plătită o sută de franci. Acestui contract de mizerie îi datorăm o serie întreagă de portrete semnate de Delacroix; unul dintre ele este o capodoperă; e vorba de portretul tînrului *Eugène Berny d'Ouille*. Din haina măslinie izvorăște o cravată roză ale cărei falduri cad peste vesta galben deschis. Din nodul mare de mătase apare un cap dulce, frumos și trist, puțin înclinat, ca o floare prea grea pentru tulpina subțire pe care a crescut. O altă încercare de ași mai restabili finanțele, carac



teristică pentru strîmtorarea sa, o aflăm dintr-o scrisoare trimisă de Delacroix lui Soulier la 27 octombrie 1828. « Încerc să-i conving pe preoții parohi să-mi comande tablouri bisericești. Am făcut și un splendid prospect și l-am trimis pe unde m-am priceput ». Dar preoților nici prin cap nu le trece să comande tablouri unui pictor de avangardă. Ei au pe zugravii lor cuminți, care nu stîrnesc scandaluri și nu supără pe oamenii de la putere.

Situația se complică cu atît mai mult cu cît Delacroix trebuie să-ntrețină pe nepotul său, Charles de Verninac. Charles îi este foarte drag; el înlocuiește pentru Delacroix familia lui risipită și copilul pe care nu-l va avea niciodată. Charles este un băiat drăguț, dar cît se poate de risipitor. Face datorii peste datorii. Vinde tot ce are și ce nu are, între altele și portretul mamei sale, pictat de David; Delacroix îl răscumpără în două rînduri. În toți anii aceștia, 1827, 1828 și 1829, pictorul se luptă să plătească datoriile lui Charles. La sfîrșitul anului 1829, Charles, numit consul, pleacă în Statele Unite. El va muri acolo foarte tînăr, și moartea lui îl va durea cumplit pe Delacroix. La 20 iunie 1834, Eugène îi scrie lui Soulier: « Am aflat de moartea timpurie a bunului meu Charles, scumpul meu nepot, singura rămășiță a tristei mele familii, el care urma să fie ultimul meu prieten în ordinea naturii, dat fiind că vîrsta lui îmi îngăduia să cred că-l voi avea alături de mine cînd îmi va suna ceasul... Se întorcea de la Valparaiso cu misiuni importante, care ar fi contribuit la înaintarea sa. Îl așteptam cu mare nădejde. La Vera-Cruz a luat febra galbenă și a murit la New York în carantină, la 22 mai. Înțelegi cît am suferit ».

Trebuie spus însă că, întocmai ca și în anii de criză 1818—1820, cînd tînărul, rămas singur, lupta cu sine și cu viața cu un avînt sălbatic și vesel, și în anii aceștia grei 1828—1830, Delacroix este departe de a da impresia unui om trist și copleșit de nevoi. Am spune, mai degrabă, că pictorul trăiește în această vreme febra epocii sale și aceea a propriei sale tinereți de la care pare a voi să-și ia un tot atît de lacom adio ca acela al lui Sardanapal. Este vremea petrecerilor, a nopților pierdute, a camaraderiilor zgomotoase, a saloanelor elegante, a picturilor senzuale, a călătoriilor prin

Franța: la Valmont, la Nantes, la Tours, și a lecturilor vestitelor *Memorii* ale lui Casanova, « care — spune Delacroix — îmi fac o impresie extraordinară ». Printre prietenii acestei epoci cea mai însemnată pentru Delacroix este fără îndoială prietenia cu Hugo.

Victor Hugo se mutase de curînd în strada Notre-Dame-Des-Champs, la nr. 11, « într-o adevărată sihăstrie de poet, pierdută în fundul unei alei umbroase »<sup>1</sup>. La doi pași de casa retrasă și liniștită se aflau, însă, carierele populare, Montparnasse, Maine și Vaugirard. « De-a lungul Străzii Mari de la Vaugirard erau o mulțime de cârciumioare cu boltă de viță unde veneau militari deblocați, artiști bărboși și fete vesele. . . Lui Hugo îi plăcea la nebunie acest Vaugirard popular, cu cîntece, strigăte și sărutări în văzul lumii. La Hugo venea aproape seară de seară sculptorul David d'Angers, pictorii Achille și Eugène Devéria, Louis Boulanger, Paul Huet, Eugène Delacroix și Sainte-Beuve, îndrăgostit pe vremea aceea de Adèle Hugo. « În serile de vară, ieșeau cu toții. Se duceau să mănînce plăcinte la Moara de Unt (Le Moulin de Beurre) și apoi luau și o cină mai suculentă în vreo cârciumioară, pe o masă de lemn. . . Victor Pavie, la prima sa vizită, rămase uimit văzînd că Hugo îi vorbea nu de poezie, ci de pictură »<sup>2</sup>.

Poezia lui Hugo este, în anul acesta 1829, o poezie prin excelență picturală. 1829 este anul *Orientalelor*, legate atît de strîns de temele picturii lui Delacroix, atît de depărtate însă, de spiritul și de sufletul pictorului. În 1846, cu prilejul Salonului de atunci, Baudelaire va face o paralelă între cei doi oameni și va încerca să explice ruptura lor, veche de șaisprezece ani, nedreptățind pe Hugo. « Victor Hugo — spune Baudelaire — a cărui noblețe și maiestate nu încerc desigur să le micșorez, este un lucrător mai mult îndemînat decît inventiv, un meșter mai mult corect decît creator. Delacroix este uneori stîngaci, dar esențialmente creator. Victor Hugo lasă să se vadă în toate tablourile sale, lirice și dramatice, un sistem de aliniere și de contraste uniforme. Pînă și excentricitatea ia la el forme simetrice.

<sup>1</sup> Louis Guimbaud, « *Les Orientales* » de Victor Hugo, pag. 11.

<sup>2</sup> André Maurois, *Olympio*, Hachette, Paris, 1954, pag. 180—182. 94

El cunoaște perfect și întrebuițează cu răceală toate tonurile rimei, toate resursele antitezei, toate înșelătoriile (tricheries) opozițiilor. . . Operele lui (Delacroix) sînt, dimpotrivă, poeme, mari poeme, concepute în chip naiv, executate cu insolența obișnuită a geniului. În ale primului (ale lui Victor Hugo) nu rămîne nimic de ghicit; atît îi place de mult să-și arate îndemînarea încît nu trece cu vederea nici măcar un fir de iarbă sau lumina unui felinar. Cel de-al doilea (Delacroix) deschide în poemele sale lungi alei pentru închipuirea cea mai visătoare. Primul se bucură de o anumită liniște, sau mai bine zis de un anumit egoism de spectator; acestea fac să plutească deasupra poeziei sale nu știu ce răceală și ce moderație, străine de patima îndărătnică și amară a celui de al doilea. Unul începe prin amănunte, celălalt prin înțelegerea intimă a subiectului; de aici vine că unul nu apucă decît pielea acestuia, pe cînd celălalt îi smulge măruntaiele. Prea material, prea atent la aspectul exterior al naturii, dl. Victor Hugo a devenit un pictor în poezie; Delacroix, totdeauna plin de respect față de idealul său, este adeseori și fără să vrea, un poet în pictură.»<sup>1</sup>

Astăzi ne este greu nu numai să ne raliem, dar măcar să înțelegem obiecțiile lui Baudelaire, într-atît statura uriașă a lui Hugo domină epoca lui și o luminează pe a noastră. La 1830 însă, perspectiva era alta. Hugo, în vîrstă de abia douăzeci și opt de ani, părea că aleargă după glorie. El înregimenta poeziei și îi comanda precum tatăl său, generalul Hugo, comanda regimentele franceze în Spania. Hugo scria despre toate subiectele cunoscute și necunoscute cu o egală siguranță și competență. Mulți dintre prietenii săi — și din cei mai sinceri și mai admirativi — socoteau această atitudine ca incompatibilă cu destinul firesc al poetului, merit a trăi în sferele înalte ale gîndirii și ale poeziei. Aceasta este și reacția lui Sainte-Beuve în preajma bătăliei pentru *Hernani*. Cîteva zile înaintea premierii, criticul îi scrie poetului: «Cînd văd ce se întîmplă de cîtăva vreme încoace, viața d-tale dată pradă tuturor, liniștea pierdută, întetirea tuturor urilor, vechile și nobilele prietenii care se duc, cînd îți văd creșturile de pe față

și norii de pe frunte, care nu provin numai din marile gânduri care o străbat, nu pot decît să sufăr, să regret trecutul, să te salut și să mîascund; Bonaparte consul mi-a fost mai drag decît Napoleon Împărat». <sup>1</sup>  
Musset, copil obraznic al romantismului, rîde și el de tînărul papă al mișcării, devenit prea grav, prea sigur de sine și, mai ales, prea grăbit în ce privește creația poetică. Iată-l aruncînduși săgeți, cu doi ani mai tîrziu, în 1832, în poemul său *Namouna*, unde își bate joc de orientul de carton al școlii romantice:

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti  
Quelque ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,  
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,  
Quelque description de minarets, flanquée  
Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,  
M'auriez-vous répondu: «Vous en avez menti!» <sup>2</sup>

Tot astfel va fi gîndit și Delacroix. Lectura dramei *Marion Delorme*, care are loc la 10 iulie 1829, trebuie să-l fi lăsat îndeosebi pe gânduri. Erau de față afară de Delacroix, Balzac, Mérimée, Dumas, Musset, Vigny, Sainte-Beuve, Deschamps, pictorul Louis Boulanger, și baronul Taylor, directorul Comediei franceze. «Victor Hugo — spune un contemporan — citea chiar el, și citea bine. . . Să fi văzut chipul lui palid și admirabil și mai ales ochii ficși și cam rătăciți care în clipele pasionate străluceau ca fulgerele. . . Piesa era interesantă și aveai ce admira, dar pe vremea aceea simpla admirație era un fleac. Trebuia să ridici în slavă. Să sari în sus, să te înfiori; trebuia să strigi, precum Philaminte, «nu mai pot, leșin, mor de plăcere!» Nu se mai auzeau decît interjecții exprimate cu voce scăzută, extaze mai mult sau mai puțin sonore. . . Ilustrul

<sup>1</sup> Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, T. I. pag. 179.

<sup>2</sup> Dacă dintr-o trăsătură v-aș fi pictat  
Un oraș cu acoperișuri albastre,  
O albă moschee, o tiradă'n versuri  
Cu aur și argint presărată,  
Cîteva minarete, un orizont roșu,  
Un cer asortat, oare mi-ați fi răspuns:  
«Ai mințit!»

Alexandre Dumas, care nu făcuse încă schismă, își agita imensele și brațe cu o exaltare nesfârșită. Mi-aduc aminte că după ce lectura se sfârși, el se repezi la poet și, ridicându-l în aer cu o putere herculeană, strigă: «Te vom duce spre glorie!» Emile Deschamps aplauda înainte de a fi auzit. . . Se serviră consumații: parcă-l văd pe uriașul Dumas înfulecînd prăjituri și tot spunînd: «Admirabil! Admirabil!»<sup>1</sup>

Delacroix, discret, închis, orgolios și critic, trebuie să fi găsit aceste scene ridicole și triste totodată. Afară de aceasta, Hugo săvîrșea, în raport cu el, marea greșeală de a-l socoti mai prejos decît Louis Boulanger, un mic pictor de care astăzi puțini mai vorbesc. Pentru Hugo, Boulanger era primul și cel mai de seamă pictor romantic. Pentru toate aceste motive, între Hugo și Delacroix intervine mai întîi o răceală, apoi o ruptură; data acesteia nu o putem preciza, dar ea se situează în orice caz înainte de bătălia pentru *Hernani*, la care Delacroix nu ia parte. În 1829, Delacroix notase în agenda sa: «Vrem să-i îmbrăcăm pe toți în livrese: toate trebuiesc clasate, toate înregimentate». La 16 mai 1830, el îi scrie lui Charles Rivet o scrisoare unde se află această frază semnificativă pentru noile lui sentimente față de Hugo: «D.E. triumfă în micul cerc, A. este cel mai mare pictor al epocii, B. pictează mai bine ca Rafael, H. (Hugo) îl face praf pe Dante, a cărei glorie n-are nevoie de cei care-l admiră pe H. Ce mult aș vrea și eu să m-admir puțin! Dar, mă crezi? Niciodată nu m-am îndoit mai tare de mine însumi și, totuși, nu sînt descurajat».

Cînd Baudelaire îl judecă mai tîrziu pe Hugo cu oarecare asprime, să nu ne înșelăm: Delacroix este acela care vorbește prin pana criticului. Multe din judecățile lui Baudelaire i-au fost inspirate de maestrul alături de care petrecea lungi ceasuri de încîntare. Înviniurile de virtuozitate cu orice preț, de superficialitate, de răceală și de prudență, aduse de Baudelaire lui Hugo, erau firești în gura unui contemporan, dar nu erau naturale sub pana unui tînar care, de altfel, în alte împrejurări i-a adus lui Hugo omagiul admirației sale necondiționate.

Am insistat asupra despărțirii dintre Delacroix și Hugo pentru că această ruptură are pentru pictor o importanță decisivă. Anul 1830 marchează totodată apogeul romantismului său și răspîntia unei vieți. Începînd de atunci Delacroix o apucă pe un alt drum decît acela bătătorit de armata romantică. După revoluția din iulie, Delacroix va apărea romanticilor ca un schismatic și în curînd, dacă nu prin pictura lui, cel puțin prin doctrina pe care o va profesa, el însuși se va considera, în chip greșit de altfel, ca un adversar al romantismului. De acest moment ne desparte, însă, o revoluție la care Delacroix va lua o parte activă și ca pictor și ca cetățean, este vorba de vestitele zile din iulie, de « Cele Trei Glorioase ».

« Burghezia — spune Karl Marx — îi îngăduie proletariatului o singură uzurpare: aceea a luptei »<sup>1</sup>. În ultimele zile ale lui iulie 1830, proletariatul avu prilejul să-și exercite din plin acest drept. Am văzut cîtă nemulțumire se strînsese în sufletele francezilor încă de pe vremea domniei lui Ludovic al XVIII-lea. Pătit, bătrînul rege încercase să obțină o împăcare între burghezie și feudalitate. Către sfîrșitul domniei sale el căzu, însă, în mîinile unei cliici și între acelea ale unei femei. Numele ei era doamna de Cayla, și ea jucă pe lîngă acest penultim Bourbon rolul pe care doamna de Maintenon îl jucase în viața lui Ludovic al XIV-lea. Domnia primului monarh constituțional al Franței va rămîne o dulce amintire pentru toți acei care aveau să trăiască sub domnia lui Carol al X-lea. Fostul conte d'Artois, omul « care nu învățase și nu uitase nimic », încarna reacțiunea în ce avea ea mai strîmt și mai feroce. Încoronarea regelui la Reims (20 mai 1825), însoțită de vechile forme de mult uitate și golite de conținut, trezise legitime îngrijorări în toate mințile luminate. Era limpede că un asemenea ceremonial constituia o afirmare de principii. « Împunerea mîinilor » pentru vindecarea scrofuloșilor, tăvălirea monarhului pe lespelele catedralei proclamau, prin absurditatea și

<sup>1</sup> K. Marx, *Luptele de clasă în Franța (1848—1850)*, E.S.P.L.P 1957, pag. 35.

demodarea lor, tocmai valoarea și eternitatea vechilor datini, caracterul august al unei monarhii ale cărei începuturi precedau pe acelea chiar ale națiunii franceze. Capețienii își delimitau astfel încă o dată, în chip simbolic, vechiul lor « domeniu regal ».

Victor Hugo, încă monarhist pe vremea aceea și foarte tânăr, se lasă ademenit de culoarea acestor zile somptuoase. Chateaubriand, partizan amar și lucid al regalității, vede germenul descompunerii dinastiei în sfidarea poporului: « Aș fi înțeles încoronarea cu totul altfel — spunea el. Biserica goală, regele călare, două cărți deschise, *Carta* și *Evanghelia*, religia legată de libertate »<sup>1</sup>. Curînd și o altă voce se aude: aceea ștremgărească a lui Béranger care scrie un cîntec în șase strofe: *Incoronarea lui Carol cel Netot*. Iată pe una din ele:

De Charlemagne, en vrai luron,  
Dès qu'il a mis le ceinturon,  
Charles s'étend sur la poussière.  
Roi! crie un soldat, levez-vous!  
« Non, dit l'évêque; et, par Saint-Pierre,  
« Je te couronne: enrichis-nous.  
« Ce qui vient de Dieu vient des prêtres.  
« Vive la légitimité! »

Le peuple s'écrie: Oiseaux, notre maître a des maîtres,  
Gardez bien, gardez bien votre liberté!<sup>2</sup>.

Libertatea se apără cu armele în mînă. Timp de cinci ani, Franța fierbe. Cetățenii bănuiesc că regele ultra-despot face parte din ordinul iezuiților, care sînt acum mai puternici decît oricînd. La 29 aprilie 1827, cu prilejul

<sup>1</sup> Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, T. II, pag. 99.

<sup>2</sup> Cînd Carol de după mijloc își trecu  
Centironul străbunului, al lui Carol cel Mare,  
După datină, se nîtinse pe lespezi.  
Un soldat îi strigă: « Rege, scoală-te! »  
Dar episcopul îi spuse: « Stai, în numele  
Sfîntului Petru, te încoronez: îmbogățește-ne.  
Ce vine de la Domnul, preoții îl dau.  
Trăiască monarhia! »  
Dar poporul striga: « Feriți-vă, stăpînul nostru are stăpîni!  
Păsărelelor, apărați-vă libertatea! »  
(BERANGER)

unei parăzi. la Champ-de-Mars, un soldat din Garda Națională se postează în fața monarhului și strigă: «Jos iezuiții!» Trei zile mai târziu, guvernul dizolvă garda, armată burgheză prin excelență, și își înstrăinează astfel definitiv simpatiile celei mai puternice clase din Franța.

Burghezia speculează nemulțumirile unui proletariat în mizerie: se pregătește să folosească poporul ca pe o unealtă de presiune știind că, o dată ce va fi obținut puterea, îl va asupra ea și mai bine. «În toate revoluțiile burgheze — scrie Lenin — proletariatul luptă, iar burghezia se furișează la putere». Lucrul nu este greu, dat fiind mizeria în care zac muncitorii și legitima mînie care-i stăpînește. În nordul Franței, 50% dintre lucrători sînt înscriși la Birourile de Binefaceri. În Normandia, masele, în mizerie, protestează în toate chipurile. Țăranii dau foc castelelor. La Lyon, oraș cu tradiție revoluționară, muncitorul textelist Charnier întemeiază, în 1827, Societatea mutualiștilor din Lyon (Les Mutualistes de Lyon), îndreptată împotriva patronilor abuzivi.

Indignarea crește nemăsurat cînd regele încredințează la 6 august 1829 puterea ducelui de Polignac. «Acesta reprezenta pentru un liberal contrarevoluția în persoană. Fiu al ducesei de Polignac, doamna de onoare a Mariei-Antoaneta, emigrat integral pe vremea Revoluției, complice al lui Cadoudal, arestat sub imperiu, Polignac refuzase să presteze jurămint Cartei după 1815»<sup>1</sup>. Camera protestează prin glasul oratorilor ei liberali. Răspunsul Parlamentului la Discursul tronului sună ca un grav avertisment: «Carta consacră ca pe un drept intervenția țării la deliberarea intereselor publice... Concursul permanent dintre vederile politice ale Guvernului Vostru și dorințele poporului constituie condiția indispensabilă a bunului mers al afacerilor publice. Sire, buna noastră credință și devotamentul nostru ne silesc să spunem că acest concurs lipsește».

La 25 iulie 1830 are loc un Consiliu de miniștri, cu prilejul căruia Polignac face cunoscut cele cinci ordonanțe semnate tocmai de rege: suspendarea libertății presei,

<sup>1</sup> J. Lucas-Dubreton, *op. cit.*, pag. 133.



dizolvarea Camerei, modificarea sistemului electoral, fixarea datei alegerilor în septembrie și numirea unor personalități ultrareacționare în câteva posturi de primă importanță. Când la 20 iulie apar gazetele, ceva mai târziu ca de obicei, Chateaubriand, regalist decepționat, exclamă: «Încă un suveran care se aruncă, de bună voie, de pe turnurile de la Notre-Dame!»

La 27 iulie izbucnește revoluția. Străzile se umplu de oameni grăbiți care scot lespezile din caldarîm și construiesc cu ele baricade. Luptătorii fac parte din clasele cele mai deosebite: muncitori în bluze albastre, intelectuali în frac și joben, femei despletite cu cămașa atîrnînd peste umerii goi, ștregari ai Parisului, Gavrochii străzii, activi și veseli, mergînd la moarte ca la joacă. «Disciplina este desăvîrșită; ...elevul Școlii Politehnice are plăcerea să se audă numit: «Micul meu general» (Mon petit général)»<sup>1</sup>. Ce se întâmplă se cunoaște prea bine. Revoluția durează trei zile, 27, 28 și 29 iulie. Sînt cele «*Trei glorioase*», zilele de jertfă și de triumf ale proletariatului francez. Pe turnurile de la Notre-Dame și pe acoperișurile Primăriei filfiie acum drapelul în trei culori, drapelul sfînt al Revoluției. Dar în noaptea victoriei, pe poarta de la Saint-Denis, intră un personaj îmbrăcat modest, în brun. Este un burghez, cu umbrelă, care vine pe jos, calcă peste baricade, are grijă să nu se murdărească în noroiul incendiilor abia stinse: burghezul este ducele de Orléans, Ludovic-Filip, regele bancherilor. În Palatul Regal intră, o dată cu el, nu feudalitatea obraznică și găunoasă, ci marea burghezie financiară, egoistă, aprigă și lipsită de scrupule, care va stoarce poporul și mai crunt decît o făcuseră nobilii cu fumuri și blazoane. Muncitorii triumfaseră încă o dată pe baricade și pierduseră încă o dată puterea.

În zilele acestea de foc, Delacroix renaște. Într-o conferință ținută cu prilejul vernisajului primei expoziții postume Delacroix, la 10 decembrie 1864, Alexandre Dumas a povestit amintirile sale despre marele pictor și a evocat cu acest prilej și zilele din iulie. Relatările

lui Dumas sînt, însă, tot atît de fanteziste ca și romanele sale istorice și trebuie considerate cu tot atîta prudență. Iată ce scrie romancierul: « S'a spus că omul care ține o pușcă la dreapta *Libertății* (din tabloul lui Delacroix, *Libertatea călduzind poporul*) ar fi chiar Delacroix. De aci pînă la afirma că pictorul s'a bătut ca un turbat nu mai era decît un pas. Și iată ca s'a răspîndit zvonul că Delacroix ar fi fost un republican feroce. Bietul meu Delacroix, toată viața am fost de aceeași părere în materie de artă, dar am fost dușmani neîmpăcați în ce privește politica. Să restabilim așadar faptele și să nu lăsăm loc falselor legende. Cînd la 27 iulie l'am întîlnit pe Delacroix pe podul d'Arcole, el mi'a arătat cîțiva indivizi, cum numai în zilele de răscoală se pot vedea; unul își ascuțea pe o bucată de caldarîm sabia, altul, floreta. Vă asigur că lui Delacroix îi era o frică cumplită și că și-o manifesta în chip foarte energic. Dar cînd pictorul a văzut filfiind pe turnurile de la Notre-Dame drapelul în trei culori, cînd a recunoscut, el, adevărat fanatic al Imperiului, el, al cărui tată fusese, sub Imperiu, prefectul celor două orașe mai mari din Franța, el, al cărui frate, ajuns general, fusese rănit în cinci sau șase bătălii și al cărui alt frate fusese ucis la Friedland, cînd recunosc, după cum am spus, stindardul Imperiului, nu se mai putu stăpîni: entuziasmul înlocui frica și Delacroix începu să preamărească acest popor de care se speriasă în prima clipă ».<sup>1</sup>

Din această pagină a lui Dumas, ironică față de cetățeanul Delacroix — un singur lucru reiese: că pictorul nu s'a bătut pe baricade. Nu vedem de ce faptul că nu s'a luptat efectiv îl împiedica pe artist să se înfățișeze printre luptătorii zilelor din iulie, cu atît mai mult cu cît, după spusele chiar ale lui Dumas, Delacroix salutase cu entuziasm triumful drapelului tricolor. În ce privește opiniile artistice ale lui Delacroix, este amuzant de văzut cum lui Dumas îi place să le identifice cu ale sale. Dacă Delacroix ar mai fi trăit și ar fi putut auzi această afirmație, el ar fi primit-o cu rîsul său subțire și sarcastic. Pictorul avea pentru arta facilă, neglijentă și complezentă a romancierului, disprețul indulgent al unui artist chinuit și dificil, care se ndreaptă neconținut împotriva curen-

<sup>1</sup> Cit. după Escholier, *op. cit.*, T. I. pag. 267.

tului șiși asumă marile riscuri ale originilității. Bunul Dumas nici nu bănuise măcar că între Delacroix și el, democrat cu adevărat, era omul discret și sobru, care, chiar dacă nu va fi luptat pe baricade, avea să ridice eroilor anonimi ai acelor zile un monument nepieritor, produsul entuziasmului său ardent și pur. Pe această pânză va dori săși rezerve și el, artistul, un loc — tocmai pentru a afirma posterității aderența lui la idealurile Revoluției.

*Libertatea călăuzind poporul* sau 28 iulie 1830 a avut soarta chinuită a tuturor operelor lui Delacroix. Pictată îndată după Revoluție, în fierbințele triumfului, *Libertatea* este prima mare compoziție a lui Delacroix cu un subiect văzut. Și *Barca lui Dante* și *Moartea lui Sardanapal* și chiar și *Măcelul din Chios* erau privite prin optica literară. Acum, Delacroix străbătuse străzile Parisului torid din iulie, zărise fumul incendiilor, călcase peste leșurile pe jumătate despuiate, văzuse copiii eroi, femeile fără teamă și fără sfilă, luciul săbiilor, roșul drapelurilor și al singelui, auzise bubuitul tunului, zgomotul sec al împușcăturilor și gemetele mereu mai slabe ale muribunzilor. Cândva Delacroix va judeca poezia lui Musset și, cu acest prilej, ne va face o mărturisire prețioasă, care ne va lămuri foarte bine asupra climatului moral în care este scăldată întreaga operă a pictorului și pânza de care vorbim acum îndeosebi: « Musset este un poet care n-are culoare; el își mînuiește condeiul ca pe un priboi; face creștături în inima omului și-l ucide înculîndu-l lichidul corosiv al sufletului său otrăvit. Eu prefer rănilor larg deschise și culoarea singelui ».

În marea compoziție piramidală a lui Delacroix, *Libertatea* constituie centrul pânzei și vârful piramidei. Figura aceasta simbolică are toată vigoarea și toată seva concretului. Auguste Barbier în poezia sa *Iambii*, contemporană cu pictura lui Delacroix, dă echivalentul literar al *Libertății* lui Delacroix:

C'est une femme aux puissantes mamelles,  
A la voix rauque, aux durs appas,  
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,  
Agile et marchant à grands pas,  
Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées,  
Aux longs roulements des tambours,

A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées.  
Des cloches et des canons sourds.<sup>1</sup>

Femeia care întrupează *Libertatea* este, și la Barbier și la Delacroix, femeia franceză văzută de cei doi artiști în zilele rășcoalei pe străzile Parisului. Frumusețea ei este făcută din vigoare, din sinceritate și din avânt. Trupul ei puternic este al femeii din popor, al muncitorei deprinse să ridice greutatea și să strângă la pieptul ei tânăr copilul. Brațul său drept ridică sus drapelul tricolor care filșie deasupra capului mic căruia îi stă bine roșia bonetă frigiană. În mîna cealaltă *Libertatea* ține o pușcă. Este o pușcă soldățească, lungă și cu baionetă. La dreapta Libertății se află un student cu o flintă în mînă. El este îmbrăcat în redingotă și poartă joben, ca toții intelectualii vremii. Capul tînarului este acela al lui Delacroix, identic aproape cu chipul pe care-l zugrăvise odinioară Géricault: iată nasul cîrn, pomeții accentuați, privirea neliniștită și întrebătoare. La stînga Libertății se află un copil al străzii — viitorul Gavroche — cu cîte un pistol în fiecare mînă. La picioarele acestor trei personaje zac leșurile luptătorilor căzuți, nu pentru o Libertate abstractă, ci pentru Libertatea aceasta tangibilă și concretă care mîine va fi a tuturor supraviețuitorilor. La picioarele Libertății mai stă și un muncitor rănit, căzut pe brînci, și care aruncă o ultimă privire idolului său. În spate se zăresc legiunile proletare, printre șepcile cărora se mai înalță cîte un joben sau cîte un chipiu. În ultimul plan se vede Parisul alb care arde. Orașul e pictat într-un alb auriu cu reflexe de cenușă. Tonalitatea generală a tabloului este de altfel albăstrui-vînată, mai degrabă rece. Delacroix a fost învinuit — pictorul este totdeauna învinuit de cîte ceva — că n-a scăldat scena aceasta în lumina soarelui

<sup>1</sup> Priviți-o: e o femeie cu sîinii plini,  
Cu vocea aspră, cu trupul vînjos.  
Pielea i-e brună, ochii înfocați,  
Pașii mari și sprinteni.  
Îi plac strigătele poporului,  
Încăierările singeroase, bătaia tobelor,  
Mirosul prafului de pușcă, sunetul clopotelor  
Și bubuitul înfundat al tunului.

de iulie. Dar cine a văzut vreodată un oraș care arde, nu poate uita niciodată fumul cenușiu care atenuează culorile și le stinge; cine a văzut un oraș cu proaspete dărîmături, nu uită albul, albăstrui al varului care așterne peste toate tonurile o pulbere subțire. Oamenii care vorbeau de soarele de iulie *știa*u că la 28 iulie soarele ardea: pictorul însă *văzuse* lumina aceea tulbure de cataclism și n-o uitase. Artistul pictase ceea ce a văzut și n-a uitat. Oamenii ar fi vrut ca el să picteze ceea ce ei *știa*u că a fost, dar nu priviseră. Și de aceea tabloul lui Delacroix, în realismul lui aspru și autentic, nu li s-a părut adevărat.

În entuziasmul general, *Libertatea* își găsi totuși locul său în Salonul anului 1831. Fu achiziționată chiar de stat și apoi expusă la Luxembourg. Dar nu avea să stea mult pe pereții Muzeului. Legată la gură pe stradă, în Parlament și în presă, ea nu putea fi cîntată cu forme și culori. Cînd în 1832 străzile văzură iarăși baricade, cînd în 1834, în strada Transnonain, muncitorii fură încercuiți și caldarîmul Parisului fu iarăși stropit cu sîngele lor, unde ar fi putut sta mai bine *Libertatea* lui Delacroix decît într-un pod? Abia după 1848 fu iarăși expusă la Luxembourg, unde, curînd însă, stingheri Guvernul, care o trimise — soluție elegantă — într-un camion, autorului ei. Abia în 1855, ea fu adusă din nou la Luxembourg. Începînd din 1874, tabloul împodobește pereții Luvrului.

Delacroix pare fericit în urma marilor schimbări din iulie. Vechiul lui admirator, Adolphe Thiers, este Consilier de Stat și va fi în curînd ministru. Talleyrand se pregătește să ceară o ambasadă, Mérimée este șef de cabinet al contelui d'Argout, ministrul de interne. Prietenii săi fiind la putere, este probabil că și el, Delacroix, va avea comenzi, căci ce poate face oare un pictor fără comenzi? Realizarea însăși a geniului său depinde de această condiție. Într-adevăr, Delacroix este un artist care vede toate subiectele în dimensiuni uriașe. El are nevoie pentru a le trata de pereții uriași ai palatelor și edificiilor publice. O scrisoare către Alexandre Dumas, din aprilie 1830, este, în această privință, foarte interesantă. Scriitorul îl rugase pe Delacroix să-i facă o vigneta pentru:

cartea sa *Stockholm, Fontainebleau și Roma*. Iată ce-i răspunde pictorul: « Scumpe prietene, iartă-mi prostia și slăbiciunea: după ce am sucit și învîrtit hîrtia timp de două ore, am căpătat certitudinea că-mi este cu neputință să fac această vigneta. Pune-mă la încercare, scumpe prietene, pentru unul din produsele obișnuite ale meșteșugului meu; cînd este vorba de mărunțișuri (pattes de mouches) nu sînt bun de nimic, mîna mi se închircește . . . Încă o dată, iartă-mă și consideră-mă în serviciul d-tale pentru orice lucrări de mari dimensiuni ». În anii vitregi care precedaseră Revoluția, Delacroix, ce e drept, mai pictase lucrări de « mari dimensiuni », numai că multe dintre ele nu fuseseră nici acceptate, nici plătite. Este cazul vestitei *Bătălii de la Poitiers*, pe care i-o ceruse ducesa de Berry. Imensul tablou îi rămăsese în brațe, dat fiind că ducesa fugise în zilele din iulie, fără a-și mai onora polițele. Tot în acești ani, Delacroix pictează pentru familia de Orléans două mari pînze: *Uciderea Episcopului de Liège și Richelieu slujind în capela sa din Palatul Regal* (acest din urmă tablou a ars în timpul revoluției din 1848). La 28 ianuarie 1829, el îi scrie lui Soulier, cu o ironie amară: « Soția lui Pierret a cusut cîteva rochii pentru ducesele de Orléans; eu le-am făcut niște tablouri. Este cam la fel de greu ». În 1828, Delacroix primește chiar și o comandă oficială. Faimosul Sosthène de La Rochefoucauld, ministrul artelor, acela care-l sfătuisese după *Măcelul din Chios* să mai facă cîteva studii după ghips, îi comandă acum un tablou înfățișînd *Bătălia de la Nancy*, unde Carol Temeșarul își află moartea. « Dumnezeuule! exclamă pictorul — va trebui să furnizez zece metri pătrați de marfă! Asta nu-i glumă! » (scrisoare către Pierret, 28 octombrie 1829).

Delacroix este astfel considerat în anii aceștia, pe deo parte ca un spirit rebel, un artist prea îndrăzneț și un meșteșugar imperfect, pe de altă parte ca un pictor quasi-oficial căruia i se încredințează reprezentarea marilor momente ale istoriei Franței. Amuzat și conștient de paradoxul situației sale, el semnează una din scrisori « Eugène Delacroix, peintre d'histoire et baron en herbe ».

Pînzele acestor ani înfățișează — cu excepția celei reprezentînd pe Richelieu — marile măceluri ale istoriei. 106

Subiectul lor aparține unui Ev Mediu îndepărtat, întu-  
necat și misterios. Decorul este constituit fie de bolțile  
afumate ale unui bătrîn palat gotic (e cazul *Uciderii  
Episcopului de Liège*, unde în obscuritatea unei imense  
săli haotice nu strălucește decît albeața feței de masă:  
pe ea stau potirele care vor fi stropite în clipa următoare  
de sîngele episcopului), fie de cîmpiile nude de la Nancy  
sau Poitiers.

Pictura istorică a fost mai totdeauna un gen rece, o  
reconstituire savantă și laborioasă a unei epoci trecute  
cu ajutorul documentelor. Altfel ne apare ea la Dela-  
croix. Meritul — trebuie s-o spunem — nu este numai  
al pictorului, ci al veacului întreg. Veacul al XIX-lea  
trăiește istoria în chip liric. Liric și poetic evocă tre-  
cutul istorici de profesie, un Augustin Thierry, un  
Mignet, un Michelet, pentru a nu vorbi decît de cei  
mai mari; liric îl evocă poeții, un Byron, un Heine,  
un Hugo; liric îl evocă și Delacroix, care află în el  
un ecou al propriilor sale obsesii și visuri. Toate aceste  
lupte deznădăjduite și spectrul morții care le străbate  
fac parte din visurile de groază ale pictorului, din ob-  
sesiile rămase de pe urma copilăriei lui sfîșiate și triste.  
Musset a înțeles-o cînd a spus: « a realiza visuri, iată  
viața oricărui pictor. Cei mai mari dintre ei le-au înfă-  
țișat pe ale lor cu toată energia și fără a schimba vreun  
amănunt »<sup>1</sup>. Dar visurile acestea le îmbracă Delacroix  
în forma limpede a evenimentelor reale. Artă lui reflec-  
tă astfel realitatea obiectivă, îmbogățită cu toate aspec-  
tele subiectivității lui. De aci totodată farmecul ei  
tulburător și evidența mesajului său.

E interesant de observat că în vremea chiar cînd Dela-  
croix pictează marile lui pînze crude, el este deosebit  
de obsedat și de formele crude ale vieții înconjurătoare.  
Delacroix pictează în vremea aceasta, mai mult decît  
oricînd, lei și tigri<sup>2</sup>. « A murit leul » — îi scrie el lui  
Barye. « Hai, iute, în galop! » (16 octombrie 1828). Prie-  
tenul său, marele Cuvier, creatorul anatomiei compa-

<sup>1</sup> *Lorenzaccio*, II, 2.

<sup>2</sup> Cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al Republicii Socialiste  
România posedă treisprezece desene de Delacroix, printre care două  
studii după *leoaiice*, provenind poate din această perioadă. V.art.  
*Desenele lui Delacroix*, de Ruth Țurcanu, *Rev. de Studii muzeale*,

rate și al paleontologiei, este și directorul Muzeului de Istorie Naturală și al Grădinii Zoologice din Paris (Jardin des Plantes). El îl anunță pe Delacroix ori de câte ori vreun eveniment se petrece în mica lui junglă: nașterea unui pui, sosirea unui tigru de Bengal, moartea vreunui leu bătrîn, care poate fi studiat acum în liniște. Delacroix face în vremea aceasta nenumărate schițe, litografii și picturi. Cele mai vestite sînt: *Tigrul regal*, *Tigrul doborînd un cal* și *Tigroaică cu puilul ei*.

Acestor lucrări ale anilor precedînd Revoluția și marea operă care o înfățișează, anul 1831 le va adăuga încă două pînze. Guvernul pusese la concurs trei subiecte de tablouri: *Jurămîntul lui Ludovic-Filip în luna august 1830*, *Boissy d'Anglas salutînd capul lui Féraud* și *Protestul lui Mirabeau în fața Marchizului de Dreux-Brézé*. Delacroix alege cele două din urmă teme și le realizează în maniera lui grandioasă și încărcată de semnificație. Rezultatul: premiul fu acordat unui oarecare Coutan. Delacroix scrie o scrisoare amară despre concursuri directorului revistei *Artistul*. Iată ce spune pictorul: « O idee năstrușnică mă străbate. Mi s'începe închipui pe marele Rubens întins pe patul de fier al unui concurs. Îl văd micșorîndu-se pe măsura unui program care-l înăbușă, reducînd forțele sale uriașe, frumosa sa exagerări, tot luxul manierei sale. Mi s'începe închipui și pe Hoffmann, acest divin visător, căruia i se spune: îți dăm un subiect foarte potrivit pentru a alunga lenea d-tale. Este patetic, este și național. Hai, încălzește-te; numai, bagă bine de seamă, iată un fir pe care trebuie să-l urmezi și de care nu trebuie să te depărtezi pentru nimic în lume. Am mai pus unul la fel în mîna a vreo cincizeci de aspiranți, care nu doresc altceva decît să reușească. Dacă găsești vreo floare\_n drum, nu te opri cumva s-o culegi: noi nu cerem geniului d-tale nici fantezie și nici nu-i cerem să repete toate ecourile pe care spectacolul naturii le produce în creierul artistului. »

În acest protest, amar, citim dezamăgirea lui Delacroix față de noul regim; pictorul i se păruse că acesta ar fi putut reînnoi Franța, dar el nu schimbasesc efectiv decît natura abuzurilor și oamenii care le practica. Un dezgust violent îl cuprinde pe artist, o neliniște febrilă. Într-o scrisoare adresată criticului de artă Gustave Planche, care scrisese o cronică favorabilă despre



lucrările sale la Salonul din 1831, Delacroix îi face acestuia o prețioasă mărturisire; aceasta exprimă foarte limpede sentimentul lui de viață în primăvara anului 1831. Ca să înțelegem bine valoarea și seriozitatea frazelor ce urmează trebuie să ne amintim că Planche este pentru Delacroix un străin și că în sufletul pictorului domnește o înaltă pudoare orgolioasă, care nu-l prea îndeamnă la confesiuni: « Sînt fericit și recunoscător — spune Delacroix — văzînd cine vorbește despre mine. Am — vai — mare nevoie de compensații la urîtul (l'en-nui) care mă roade. Lumea, pictura, oamenii și eu însuși, totul mă plictisește. Dați-mi un pustiu și amputați restul de amor propriu pe carel mai am și m-aș socoti un om prea fericit ».

Cînd Delacroix dorește un pustiu, el exprimă, precum eroul uneia dintre acele *Povestiri* ale lui Hoffmann, citite de el cu delicii, o dorință care, în mod neașteptat și puțin comic, va fi satisfăcută aproape pe loc. La sfîrșitul lunii mai, Delacroix îi mărturisea lui Planche și lui Soulier că ar dori să meargă într-un pustiu. Peste șase luni, în luna decembrie a aceluiași an, el va pleca în Maroc, aflînd acolo mai întîi un pustiu și apoi o întreagă lume, uimitoare, nouă și nebănuită, care va reînnoi și geniul său, ajuns la o răspîntie, și, prin el, întreaga pictură europeană.

## V. CĂLĂTORIE ÎN MAROC

Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur,  
Où les vaisseaux glissant dans l'or et dans  
la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser  
la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. <sup>1.</sup>

BAUDELAIRE — *La Chevelure.*

Romanticul Delacroix nu prea aprecia saloanele romantice. Uneori, destul de rar, își făcea apariția în casa lui Dumas. Alteori trecea pe la Arsenal, unde surîzătorul și fantastul Charles Nodier își primea musafirii cu un zîmbet și o poveste. În genere, Delacroix prefera saloanele «juste milieux», a căror atmosferă spirituală și discretă evita orice ostentație și emfază.

Printre aceste saloane cel mai strălucit era acela al baronului Gérard, portretistul oficios și oficial al capetelor încoronate și al oamenilor iluștri. În fața ochiului atent, exact și quasi-fotografic al lui Gérard pozaseră, rînd pe rînd, Napoleon, țarul Alexandru, regele Prusiei, Carol al X-lea, Ludovic-Filip, Wellington, Talleyrand și mulți alții. După patruzeci de ani de activitate, baronul Gérard devenise foarte bogat și situația lui părea a se fi fixat în afara vicisitudinilor politicii.

**1** Un port zgomotos unde sufletul meu poate bea  
Valuri mari de miresme, de sunet și culoare,  
Unde corăbiile alunecă'n aur și mătășă  
Și deschid larg brațele pentru a cuprinde gloria  
Unui cer pur în care freamătă eterna arșită.

În salonul lui Gérard nu venea gălăgioasa boemă romantică, ci oameni politici, savanți și acei artiști care aveau și deprinderi mondene. Thiers, Alexandre de Humboldt, vestitul naturalist și geograf, Benjamin Constant, Mérimée, Stendhal și Delacroix erau nelipsiți. Pe Delacroix, Stendhal îl seducea și îl irita totdeodată. « Acest Stendhal este un insolent care afirmă cu prea multă trufie și bate adeseori cîmpii » notează într-o zi Delacroix în *Jurnalul* său. Mérimée era cu mult mai măsurat și definiția pe care o dădea el artei — « arta este o exagerare *à propos* » — se potrivea cu concepțiile pictorului. În schimb, acesta nu gusta de fel estetismul baronului de Mareste, care afirma sus și tare « că prostul gust duce direct la crimă ».

În casa lui Gérard nu prea erau primiți actorii. Baronul făcuse totuși o excepție în favoarea marelui Talma; trageanul jucase, ce e drept, în fața unui « parter de regi ». Tînărul Delacroix adusese și el omagiul său gloriei lui Talma, pictînd pentru acesta patru panouri decorative care reprezentau *Cele patru Anotimpuri*. Dar Talma se stinsese în 1826, și gloria teatrului francez era reprezentată acum în salonul lui Gérard de către domnișoara Mars, vestita societară a Comediei Franceze.

Domnișoara Mars crease la Comedia Franceză toate marile roluri ale repertoriului clasic. Cînd romantismul invadează teatrul și literatura, actrița joacă vrînd nevrînd și în dramele romantice. Deși versurile tînărului Hugo contraziceau toate deprinderile ei de măsură și sobrietate, ea reușea totuși, la vîrsta și la silueta ei, să creeze o nemuritoare Doña Sol. Și totuși romantismul izbucnise prea tîrziu pentru domnișoara Mars.

Dar iată că în saloanele baronului Gérard, domnișoara Mars are plăcerea să cunoască un artist romantic care nu poartă barbă, și nici părul vîlvoi, nu pare în fiecare clipă pe pragul deznădejdiei, nu filfiie largi pelerine și nu amenință să se sinucidă. Tînărul discret, elegant, sobru și spiritual, după manierele vechii Franțe, este Eugène Delacroix, acela care, spune Baudelaire, « știa să ascundă mîniile inimii sale și și dădea osteneala să nu pară un om de geniu ».

Domnișoara Mars, încîntată, îl invită pe pictor și îi face cunoștința prietenului ei, Charles de Mornay.

111 Diplomatul și artistul au aceeași vîrstă și se înțeleg îndată

de minune. Când Guvernul îi încredințează lui Charles de Mornay o importantă și delicată misiune — luarea de contact și stabilirea de legături diplomatice cu sultanul Marocului — tânărul diplomat se gîndește să-l ia drept tovarăș de drum pe Delacroix. Pictorul urmează să illustreze etapele unei misiuni pe cît de atrăgătoare, pe atît de primejdioase.

Africa de Nord, la începutul veacului al XIX-lea, era încă un ținut al misterului. Populațiile arabe, ghicind la ce trebuie să se aștepte din partea europenilor, îi primeau cu o ploaie de blesteme și de gloanțe. În 1827, izbucnise chiar un conflict armat între Franța și Algeria. Franța poseda, de la începutul veacului al XIX-lea, «concesiuni» în Africa. Ea plătea pentru acestea o taxă anuală beyului din Alger. Dar iată că în 1827, beyul Hussein declară a nu fi primit suma corespunzătoare. Între el și consulul Franței se iscă o ceartă. Beyul îl lovește cu evantaiul său pe consul. Statul francez reacționează prompt față de această insultă adusă trimisului ei și blochează cu flota sa portul Alger. Dar în 1829 un vas francez este scufundat de către bateriile algeriene de coastă. Flota franceză bombardează atunci Algerul cu toată împotrivirea Angliei și, la 5 iulie 1830, armatele franceze ocupă Algeria. Era firesc ca victoria aceasta, care aducea o mărire considerabilă a Imperiului colonial francez, să întărească prestigiul Burbonilor. Chateaubriand înțelege din capul locului cum stau lucrurile și spune, în chip profetic: «Victoria aceasta mă încîntă fără a mă liniști. Soarta poate totdeodată să mărească un regat și să răstoarne o dinastie».

Dinastia Burbonilor este într-adevăr răsturnată; cu cîteva săptămîni mai tîrziu, Franța lui Loudovic-Filip, Franța bancherilor este aceea care profită de o victorie atît de ieftin obținută. Dar prin anexarea Algeriei la Franța, aceasta din urmă devine vecina Marocului cu care urmează a fi stabilite legături diplomatice. Iată misiunea pe care trebuie să o îndeplinească Charles de Mornay.

Pentru Delacroix și, desigur, și pentru de Mornay, o asemenea călătorie avea un farmec nespus tocmai din pricina primejdiilor și necunoscutului ei. Gustul riscului

a sălășluit totdeauna în sufletele tinerilor, dar tinerii «napoleonizi» ai veacului al XIX-lea îl aveau într-o măsură neobișnuit de mare. Tema aventurii este într-adevăr una dintre marile teme romantice. Chateaubriand trebuie încă o dată citat și în această privință. Într-adevăr, în ale sale *Mémoires d'Outre-tombe*, el spune cu mândrie și cu oarecare grandilocvență: «am purtat pușca soldatului, toiagul călătorului și al pelerinului; corăbier, soarta mea a fost nestatornică precum pînzele corabiei mele; pescăruș, mi-am clădit cuibul pe valuri». Când Delacroix pleacă spre Maroc, el pornește însuflețit tocmai de asemenea sentimente. Eugène, în culmea entuziasmului, se simte totodată corăbier, soldat și artist, gata să nfrunte primejdiile naturii și capcanele războiului cu ochii larg deschiși asupra minunilor și misterelelor Orientului. Călătoria începe cu greutate, ca orice călătorie de iarnă. În ultimele zile ale lui decembrie 1831, când Delacroix părăsește Parisul, timpul este geros și a nins pretutindeni în Franța. Lyonul, sudicul Avignon stau sub zăpadă. Între Marsilia și Toulon suflă un vînt sălbatic și plouă cu găleata. Dar la Toulon, Delacroix regăsește deodată sudul aurit al copilăriei lui, imaginile atît de vechi și totuși ciudat de precise ale vremii cînd Charles Delacroix era prefect al Gurilor Ronului și micul Eugène aveau decît trei sau patru ani. De la Toulon și înapoi, timp de șase luni, soarele va lumina violent, vesel și puternic călătoria de basm pe care o va face Eugène. La 10 ianuarie, Delacroix și de Mornay se imbarcă pe un mic vas de război, corveta *Mărgăritarul* (La Perle). Pe Mediterana domnește mai întîi o liniște desăvîrșită; corabia face alene ocolul insulelor Baleare, atinge în treacăt Malaga și se îndreaptă, de-a lungul coastelor înflorite ale Grenadei, către Gibraltar. După o scurtă escală la Algesiras, unde, într-o clipă, Delacroix are viziunea unei Spanii asemenea aceleia pe care o visase totdeauna («Tot Goya — îi scrie el lui Pierret — palpită în jurul meu»), *Mărgăritarul* se îndreaptă spre Tanger, scopul ultim al călătoriei; o furtună izbucnește și aruncă corabia de cealaltă parte a strîmtorii, în ocean. Abia la 24 ianuarie, după treisprezece zile de călătorie, «cînd veselă, cînd obositoare», vasul ancorează în golful Tanger. Călătorii debarcă a doua zi în port unde o primire solemnă îi așteaptă. În

fruntea soldaților săi se află pașa din Tanger; o muzică ciudată sporește gălăgia pe care o face mulțimea, și ce mulțime! O lume colorată, viguroasă, vitală. Pictorul este zăpăcit, uimit: « Sînt — scrie el lui Pierret, la 25 ianuarie — asemenea unui om care visează și vede lucruri ce se teme că și vor scăpa ».

Și cum n-ar fi fost uimit? Delacroix, pînă în clipa plecării sale în Maroc, adică pînă la treizeci și patru de ani, dusesese o viață claustrată; toate marile evenimente ale existenței sale fuseseră aproape exclusiv de ordin interior. Singura călătorie mai de seamă pe care o făcuse fusesse călătoria sa în Anglia, dar aceasta era mai degrabă menită să-l afunde în marea lui visare decît să-l trezească din ea. Căci Anglia rămăsese pentru el o țară fantomatică, bîntuită de umbrele lui Faust, Mefisto și Hamlet. Cu realitatea engleză Delacroix luase un contact mijlocit de literatură și dovadă că lucrurile stătuseră astfel este culoarea pictorului care, în loc să se contamineze de la palidul albastru al cerului și al apelor engleze, se încinsese la focul vrăjitoarelor din *Macbeth*. Pentru că trăise mai mult în sine și mai puțin în contact cu realitatea, Delacroix își alesese temele mai degrabă din literatură. Am văzut că Dante, Shakespeare, Goethe și Byron îl inspiraseră îndeosebi. Abia cînd izbucnește Revoluția din iulie, pictorul deschide ochii asupra lumii imediat înconjurătoare. Zguduit de revărsarea marilor forțe populare, el pictează primul său mare tablou văzut, *Libertatea călduzind poporul*.

Dar iată că puțină vreme după acest eveniment, un nou prilej se ivește pentru el de a cunoaște viața adevărată și tumultuoasă: este expediția întreprinsă în tovărășia lui Charles de Mornay. Sufletul și pictura lui Delacroix se reînnoiesc deodată, ca și cum pictorul s-ar fi adăpat la izvorul tinereții. Forme, imagini și culori năvălesc peste el și el se repede să culeagă cu amîndouă brațele fructele minunate. Din recolta aceasta își va hrăni arta o viață întreagă; din sucul ei dulce va extrage o nouă cunoaștere a lumii.

În Maroc clima este caldă. Dar căldura marocană a acestor luni de iarnă, petrecute de Delacroix la Tanger, este uscată și ea face bine plămînilor debili ai pictor

rului. Mai târziu, mult mai târziu, Baudelaire îl va găsi pe Delacroix, în atelierul său din strada Furstemberg, tremurînd sub multe tartane. Soba încinsă, «temperatura ecuatorială» a încăperii nu vor reuși să-l mulțumească pe pictor; el va evoca voluptoasele zile de la Tanger unde căldura era un dar al cerului.

Cerul fusese de altfel darnic în multe privințe cu Marocul încins. El îi dăruise pădurile de portocali ce încingeau orașul, și cactușii cu frunze ascuțite, parcă anume creați de natură pentru a servi pictorilor drept prim-planuri. Frumoși erau și migdalii cu flori trandafirii, liliiecii de Persia, înalți cît arborii, copleșiți de ciorchini înfloriți. Splendoarea aceasta a naturii era aci mai voluptoasă pentru că peste ea plutea o dulce melancolie. De Mornay și Delacroix o regăseau și mai intensă în cimitirul mahomedan, unde pietrele cu vechi inscripții se pierdeau printre stînjenei și odagaciu. În acest lăcaș al morții sufla un aer viu, aerul trimis de munții albaștri ce se nălțau în zare: misterioșii Atlași, presărați cu capcane și primejdii.

Natura era în Tanger totdeauna dulce și sălbatică. Calul, de pildă, animalul favorit al lui Delacroix, era în Maroc numai pe jumătate domesticit. Într-o zi, pictorul avu plăcerea să asiste la o scenă pe care apoi, de-a lungul vieții, o va folosi de nenumărate ori ca pe o temă picturală. Charles de Mornay ieșise să se plimbe călare, însoțit de domnul Hay, consulul Angliei, și de pictor. Calul lui Hay, un căluț cenușiu, cu o coamă stufoasă, fu apucat de o ură subită față de armăsarul negru al lui de Mornay și începu să-l muște de cap și de coapse. O luptă se încinse între cei doi cai, o luptă pe viață și pe moarte. Francezul sărise la timp din șa, în timp ce englezul fu trîntit cît colo. Cei doi armăsari se sfîșiau ca niște tigri pînă cînd, tot luptîndu-se, ajunseră la malul rîpos al unui rîu, în apele căruia alunecară. Abia răceala torentului de munte reuși să le domolească furia și să le spele rănille sîngerînde. «O asemenea scenă depășește tot ce Gros și Rubens au închipuit mai sălbatic», îi scrie încîntat Delacroix lui Pierret (8 februarie). Dar mai frumoși, în țara aceasta minunată, decît portocalii, decît cactușii, decît munții și decît caii, sînt oamenii, bărbați și femei. Ei au o măreție simplă, acel amestec de vitalitate și mister care constituie ade-

vărata frumusețe. Dar frumusețea aceasta « sublimă și izbitoare, care aleargă pe străzi și te ucide cu realitatea ei » face parte dintr-o anumită categorie sau mai bine zis dintr-un anumit stil: ea este antică. Maurii gravi vînzînd sub arcade grăsimi rîncedă, par, înveșmîntați precum sînt în largile lor burnusuri, din care se ivește un chip fin și regulat, luminat de o privire adîncă, misterioasă și mîndră, « niște Catoni, niște Brutuși; nu le lipsește nici măcar aerul disprețuitor pe care trebuie să-l fi avut stăpînitorii lumii ». « Oamenii aceștia — continuă Delacroix să-i spună lui Pierret — n-au decît o pătură, se îmbracă, se nvelesc cu ea și tot ea le folosește drept giulgiu... Antichitatea n-are nimic mai frumos... Toți sînt îmbrăcați în alb ca senatorii Romei și Panateneele Atenei ». « eroii lui David — scrie Delacroix lui Villot — ar face o tristă figură cu trupurile lor de culoarea șerbetului de trandafir pe lîngă acești fii ai soarelui »... Și Delacroix pictează neobosit pe « fiii soarelui » în lumina chiar a soarelui lor, acel « solleone », soarele-leu, cum îl numesc italienii. Îi pictează însuflețit de vechile imagini ale culturii lui clasice. Îi place să regăsească pe « Catonii și pe Brutușii » lecturilor lui adolescente. Dar pentru a-i picta îi privește atent și îndeaproape. Și sub privirea aceasta, statuia se animă. Omul, cu firea, nevoile și visurile sale, stă în fața artistului și, prin el, ca și prin prospețimea sălbatică a peisajului african, Delacroix e cucerit brusc și definitiv de realitate. De la romantism la realism, clasicismul va fi astfel o etapă. Dar, pentru moment, Delacroix nu gîndește în cadrul școlilor și al doctrinelor estetice. Nu e poate nici măcar pe deplin conștient de evoluția sa artistică. El pictează pur și simplu. Îi pictează pe mauri și ar dori să le picteze și pe femeile lor, dar acesta este un lucru cu mult mai greu și cu mult mai primejdios. Dovadă următoarea întâmplare: Delacroix, de Mornay și călăuza lor, Abraham Ben Simol, au ieșit într-o zi să se plimbe în afara porților orașului. Pe malul unui pîrîu două femei spălau rufe. Una dintre ele, văzîndu-se privită de ochii atenți ai pictorului care desena peisajul, se apropie de el și începu a-i poza. Delacroix, febril, o schiță, cînd Abraham, alergînd într-un suflet, începu să-i strige: « Maurii! Maurii! » Femeia, simțîndu-se vinovată față de soțul ei, vru să pară jignită de străin și se apucă



să țipe după ajutor. Arabii traseră; gloanțele fluierară pe la urechile tinerilor francezi, care se ntoarseră, în galopul cailor, înlăuntrul cetății.

La 26 ianuarie, pașa din Tanger pri este, în sfârșit, delegația franceză. În timp ce Charles de Mornay pune bazele «prieteniei» franco-marocane, Delacroix soarbe din ochi tot ce vede și notează pe carnetul său de schițe cu linii, culori și cuvinte, scenele și decorul ce-i stau în față.

Palatul pașei este clădit din marmură albă. Lespezile lustruite reflectă plafoanele zăbrelite de bîrne multicolore. Natura invadează pretutindeni arhitectura. Cerul de un albastru dur se întrezărește printre coloane și portice. În grădinile interioare, portocalii își scutură fructele putrede care cad pe pervazele pictate cu fantastice arabescuri.

Pe sub coloane trec umbre înalte, drapate în burnusuri. Chipurile sînt ascunse sub glugi și turbane. E greu să le prinzi privirea. Cînd o întîlnești totuși, ghicești un amestec de ură și dispreț pentru palizii «rumi» care vin cu marfă proastă și făgăduieli zadarnice.

Pașa îi primește pe francezi așezat pe un divan pufos, acoperit cu o saltea albă. În fața lui și a celorlalți doi miniștri arabi se află pernițe viu colorate pe care aceștia își reazemă picioarele goale. Pe cap, demnitarii poartă turbane înalte și strălucitoare, cu tonuri de smarald, de rubin și de safir.

Delacroix pictează de zor. Stofele vărgate atîrnate pe pereți, liniile geometrice ale mobilelor joase, acoperite cu țoale vărgate și ele, burnusurile sumbre și turbanele viu colorate, profilurile ascuțite, simplificate parcă de natură, și ochii ari, migdalați, desenați cu o singură trăsătură, toate sînt notate în fuga condeiului și a penelului. Astăzi, cînd răsfoim carnetele acestea de schițe din Maroc, înțelegem că Delacroix a creat, aproape fără știrea sa, un stil nou de pictură. El, care nu se gîndea în acea clipă decît să prindă realitatea fermecătoare și fugară ce-i sta în față, a impus gustului european farmecul schiței spontane; forma este aci simplificată, redusă, sugerată numai, și culoarea, pusă în tonuri plate, are o unică valoare decorativă. La capătul acestei evoluții stă fauveul Matisse, cu lenoasele sale odalisce, ale căror trupuri carnoase și trandafirii se desprind pe aceleași

fonduri de mătăsurii vărgate și de cactuși țepoși; ele respiră în aceeași atmosferă umbrită și caldă, misterioasă și senzuală.

Afară de arabi, mîndri « ca niște Catoni și niște Brutuși », se mai află la Tanger o populație care stîrnește curiozitatea pictorului: sînt evreii. Ei trăiesc după tradiții foarte vechi și aparțin unui tip uman de o rară frumusețe și puritate. Evreicele, aceste « mărgăritare ale Edenului », precum le numește Delacroix, pozează cu plăcere, păstrînd de altfel o rezervă desăvîrșită. Într-o zi pictorul desenează o fată frumoasă; este evreica Dittia care pozează pentru el în vestmînt de algeriană. Într-altă zi, Delacroix se plimbă prin « ghetto »; într-o magherniță un evreu bătrîn vinde nu știu ce marfă; pictorului i se pare a vedea un tablou de Gérard Dow. Oamenii aceștia trăiesc pe stradă, casele le sînt deschise către uliță: în cadrul unei uși se poate vedea silueta fermecătoare a unei fete, cu fes roșu, rochie neagră și șal alb. Și cine se plimbă și privește, poate avea un noroc și mai mare, poate asista la o nuntă evreiască.

Într-o zi, Delacroix, care umblă cu nesaț prin « ghetto », observă o neobișnuită însuflețire pe străduțele înguste ale cartierului evreiesc. Acesta a fost învadat de maurii din vecinătate, instalați ca la spectacol, care pe cîte o bîrnă de piatră, care rezemat de o coloană sau cățarat pe un zid. La ferestrele caselor mai bogate de prin preajmă, la balcoane sau pe terasele de pe acoperișuri au apărut și spaniolii; femeile cu mantile de dantelă neagră și mari evantaiuri, bărbații așezați în spatele lor, drapați în largi pelerine, amenințători, geloși și sumbrii. Cu toții așteaptă cortegiul nunții evreiești.

Într-o casă, nu prea departe, poate fi văzută de pe acum mireasa, în dosul unei perdele de mărgel. Prietenele o gătesc pentru nuntă. Unele țin sus candelabrele cu lumînări de ceară, altele fardează obrazul pal al fetei și îi măresc ochii imenși, făcîndu-i cearcăne de Kohl; un al treilea grup în sfîrșit ține întins vâlul abia călcat, cu care în curînd va acoperi părul negru, lucios al fetei și chipul ei, patetic în aceste clipe însemnate. Curînd, rudele vin s-o ia. Ele îi luminează calea cu torțe, pictate în culori vii. Fata, copleșită de emoție și de oboseală,

se lasă ba pe o parte, ba pe cealaltă; capul îi atîrnă ca o floare prea mare pe o tulpină subțire, îngreuiat cum este de podoaba înaltă, asemănătoare unui potcap preotesc. La casa unde are loc serbarea se află un patio. Spre balconul care încinge cei patru pereți ai curții interioare duce o scăriță îngustă cu trepte înalte, multicolore. În acest balcon, rezemate de balustradă, stau femeile, asemenea « unor ghivece cu flori », cum spune Delacroix. În contrast cu liniștea hieratică a balconului se află forfoteala sonoră a încăperii, plină acum de lume. Un bătrîn scîrțîie dintr-o vioară cu numai două coarde, un altul cîntă dintr-o ghtară arabă și un al treilea lovește într-o tobă bască. O dănțuitoare joacă pe loc, mișcînduși numai trupul fără a face vreun pas. Într-un colț, un grup de arabi privesc spectacolul. Îl privesc sau poate nici măcar nu se uită, închiși — cum par — într-o meditație absentă, interioară, extrași din timp și evenimente. Delacroix face pe carnet schițe și notează cu vorbe în acest chip, de pildă: « un stîlp se desprinde sumbru, în primul plan . . . aurul și albul domină. Basmale galbene, copii pe jos și în față . . . rezemată de ușa scăriții, Prisciada, basma violet pe cap și în jurul gîtului . . . » Astfel, pictorul umple pagini întregi cu forme, culori și cuvinte. Rezultatele se vor vedea cu întîrziere. Cel mai mărunt va fi un articol, apărut cu zece ani mai tîrziu în revista *Magazinul pitoresc* (ianuarie 1842). El nu constituie decît comentariul tabloului expus la Salonul oficial din 1841 și intitulat *Nunta evreiască* (astăzi la Luvru).

Nouă ani au trecut între impresiile notate în grabă de către tînărul de treizeci și patru de ani, entuziast, ardent și grăbit și compoziția pictată de omul matur, reflexiv și cam mizantrop al anilor 1841. Tabloul n-a mai păstrat nimic din zarva gălăgioasă și veselă a zilei aceleia din Tanger. El ne redă mai degrabă o imagine gravă și melancolică a vieții, exprimată cu mijloace gîndite îndelung de către un pictor savant. Centrul compoziției este scăldat într-o lumină albă și rece care izvorăște parcă din verdele albăstrui al lemnăriei balconului și al ușii înalte și înguste din mijlocul pînzei. În stînga scenei stau femeile și în dreapta bărbații. Umbre portocalii și violete cad peste făpturile florale sau meditative care ocupă laturile tabloului. Dănțuitoarea n-a fost uitată; ea se mișcă ritual și hieratic, fără frenezie și senzualitate.

Pe pînă sînt reprezentate treizeci de personaje; pictorul a înfățișat aci o sărbătoare a Sudului gălăgios și temperamental și, totuși, tabloul acesta evocă o solemnitate rituală unde veselie n-are ce căuta și unde individul rămîne închis în solitudinea lui. Cele cîteva pete de roșu, simetric repartizate, nu numai că nu încălzesc tabloul, ci, dimpotrivă, prin izolarea lor, accentuează caracterul însingurat al acestuia.

Oricît ar fi de dulci zilele din Tanger, ele nu erau decît preludiul unei expediții mai aventuroase și deci mai ispititoare: întîlnirea cu sultanul Marocului, care trebuia să aibă loc într-unul din orașele rezidențiale ale acestuia: fie în îndepărtatul Marrakech, fie la Meknes, situat la două sute de kilometri sud de Tanger. Împăratul binevoi în sfîrșit a-i pofti pe francezi într-acest din urmă oraș. La 5 martie delegația părăsi Tangerul. Călătoria dură zece zile, zece zile pe cai arabi și somn sub corturi. Delacroix povestește peripeziile ei într-o scrisoare din 15 martie, adresată lui Pierret și în care regăsim toată prospețimea unor impresii recente și violente: «Acum ne aflăm în inima Africii. Sosirea noastră aci (la Meknes) a fost de o frumusețe nespusă, dar este o plăcere pe care poți să nu ții-o dorești decît o singură dată în viață. Tot ce mi s-a întîmplat în ziua aceea era prefigurat în aventurile drumului. De-a lungul acestor zece zile întîlneam la fiecare pas noi triburi înarmate care cheltuiau cantități incomensurabile de praf de pușcă pentru a sărbători venirea noastră. Fiecare guvernator de provincie ne preda următorului; escorta, considerabilă dintru început, se înmulțea mereu cu acești noi veniți. Din cînd în cînd ne fluierau pe la urechi cîteva gloanțe rătăcite. Între altele, am trecut un rîu, bineînțeles fără pod sau bărci; traversarea aceasta ar putea fi comparată, dat fiind numărul împușcăturilor cu care am fost primiți, cu trecerea Rinului. Dar toate au fost fleac pe lîngă primirea care ni s-a făcut în Capitală. Mai întîi am fost poștiți să facem înconjurul orașului pentru a ne putea da seama de mărimea lui. Împăratul poruncise ca tot poporul să se veselească și să ne sărbătorească; cine și-ar fi îngăduit să nu ne iasă așadar în cale ar fi primit

cele mai aspre pedepse. Mulțimea era imensă și dezordinea fără margini. Aflasem că la primirea delegației austriece, sosită aci cu șase luni mai înainte, fuseseră uciși doisprezece oameni și paisprezece cai. Ne căsneam deci să nu ne rătăcim unii de alții și să nu ne pierdem printre miile de împușcături care ni se trăgeau drept în față. În frunte mergea muzica militară și douăzeci de drapele purtate de soldați călări. Muzicanții erau și ei pe cai. De gît le atîrnau fie tobe pe care le loveau cu un bastonaș, fie cimpoaie. Larma era uluitoare, mărită de împușcăturile turbate ale cavaleriei și ale infanteriei. Eram beți de furie și ne venea totdeodată să rîdem. Acest triumf, asemănător supliciului celor duși la spînzurătoare, a durat din zori și pînă la patru după-amiază ».

La Meknes, francezii sînt poftiți într-o casă pe care nu vor avea voie s-o părăsească timp de o săptămînă, pînă în ziua primei audiențe acordate lor de împărat. Delacroix se plimbă prin largile apartamente ca un leu în cușcă. Afară pulsează o viață ciudată și sălbatică: pictorul a zărit-o, o ghicește, și în curînd o va sorbi cu delicii. Negri, evrei, arabi, femei voalate, copii goi, cămile, palmieri, misterioase grădini păstrătoare de taine, o natură bogată care-i invadează pe francezi pînă și în palatul unde stau închiși, asemenea unor ostateci. Într-o zi, ei se pomenesc cu un dar al sultanului pentru regele Franței: o leoaică, un tigru, struți, antilope, gazele și un cerb sălbatic și rău, care-n prima noapte ia pe unul din struți în coarne.

Delacroix pictează orașul văzut de pe terase. Apariția lui este salutăată cu gloanțe de către maurii geloși care și închipuie că francezul se uită la femeile lor, ieșite penserate să se răcorească. Mai ușor este de lucrat în interior; camerele boltite, zăbrelite, împodobite cu faianțe colorate și unde divanurile adînci, acoperite de perne multicolore, par imense jerbe de flori, îi oferă nenumărate teme. Așteptarea aceasta cuprinde totuși în miezul ei nerăbdarea; dar un spectacol minunat îi așteaptă pe francezi: primirea lor de către sultan. Pe carnetul său de schițe, Delacroix notează: « Joi 22 martie, audiență la împărat. Pe la ora nouă sau zece plecăm călare. În fața noastră merge caidul pe un catîr, urmat de cîțiva soldați și de oamenii care duc

darurile. . . Trecem printr-o străduță acoperită cu trestii ca la Alcazar. . . ajungem în piață, în fața porții celei mari. Mulțime adunată; soldații croiesc oamenii cu funii sau cu bastonul. . . intrăm într-o a doua curte, după ce ne-am coborât de pe cal; trecem între două rînduri de ostași. . . iată-ne ajunși într-un spațiu vast unde urmează să-l așteptăm pe sultan. Înainte de a-l vedea, auzim strigînd; « Ammar Seidna! » Dumnezeu să-i dea viață lungă Stăpînului nostru! Din dosul porții meschine și neîmpodobite ies, la scurt interval, mici detașamente alcătuite din cîte opt sau zece soldați negri cu fesuri ascuțite; aceștia se așază la dreapta și la stînga. Apare apoi împăratul, înaintează către noi și se oprește foarte aproape. Seamănă cu Ludovic Filip, dar e mai tînăr, nu prea brun, cu o barbă stufoasă. Burnus subțire, închis la față. . . Mătănii albe împodobite cu mătase albastră, în jurul brațului drept. Scări de argint. Pantofi galbeni. . . Hamurile și șaua trandafirii cu aur. Cal cenușiu, cu coama tăiată scurt. Umbrelă. . . roșie, dublată cu roșu și verde. . . » Împăratul îi salută pe francezi, aceștia îi înmînează documentele diplomatice; AbdelRhman se retrage, după ce îi vestește că le îngăduie să viziteze palatul. Curți de marmură, fîntînă, porți ruinate, picturi șterse, splendore și mizerie, « în fața grajdurilor imperiale generalul șef al cavaleriei stă așezat pe jos, turcește ».

Francezii mai rămîn după această audiență încă două săptămîni la Meknes. Abia acum le este îngăduit să vadă orașul. Delacroix este singurul care îndrăznește să profite de această îngăduință, « căci — spune el lui Pierret, într-o scrisoare de la 2 aprilie — chipul și hainele creștinilor sînt nesuferite oamenilor de pe aici. Nu se poate ieși decît cu escortă. Chiar și astfel s-au iscat cîteva certuri care ar fi putut fi foarte neplăcute, dat fiind calitatea noastră de trimiși diplomatici. De cîte ori ies, se ține după mine un alai întreg și mă insultă; arabii îmi strigă: « cîine, necredinciosule, șacalule, și apoi se împing ca să ajungă pînă la mine și se strîmbă în semn de dispreț ».

Poporul de pe străzile Meknesului presimțea încă din anul acesta 1832 ce va însemna amestecul europenilor în treburile Marocului « anarhic ». Nu vor trece decît șaptezeci și ceva de ani pînă cînd, prin conferința de

la Algesiras (1905), convocată în numele « principiului independenței marocane », Franța, Spania și Germania să cadă de acord pentru a lua măsuri de « menținere a ordinii » în Maroc. Măcelul de la Fez (aprilie, 1912) va face și el parte din opera de pacificare a țării, întocmai ca « bătălia Marocului » dată de generalul Lyautey, nu timp de o zi sau timp de o lună, ci ani de-a rândul (1914—1918).

Toate aceste dureroase întâmplări constituie taina unui viitor relativ îndepărtat, dar ai cărui soli sînt francezii aceștia amabili și artiști, veniți într-o vizită de curtenie. Sultanului îi place să trateze cu ei: clasele suprapuse se înțeleg totdeauna de minune. Sărăcimea de pe uliți înțelege însă că europenii nu sînt porumbei, ci ulii și de aceia îi întâmpină cu lungi strigăte de alarmă și ură. Descumpăniți, francezii se închid în palatul lor și așteaptă ca Marocul să vină la ei.

Într-o zi, sultanul le trimise pe cei mai vestiți cîntăreți ai imperiului său: muzicanții evrei din Mogador. Într-altă zi îi dăruiește lui de Mornay o șa de catifea bătută în aur. Dar, trebuind să răspundă unei scrisori, primul ministru îi cere diplomatului o foaie de hîrtie.

La 5 aprilie francezii pleacă din Meknes. Carnetul lui Delacroix este ticsit de schițe. Nenumărate pînze vor ieși de aici. Două vor fi printre cele mai vestite; prima înfățișează audiența delegației franceze la împărat; ea este intitulată: *Muley Abd el Rhaman în mijlocul gărzii sale*. Tabloul va fi expus la Salonul din 1845 și face astăzi gloria muzeului din Toulouse. A doua pînză reprezintă pe *Muzicanții evrei din Mogador*; expusă mai întîi la salonul din 1847, ea se află acum la Luvru. Ceea ce ne izbește, și într-una și în cealaltă, este fidelitatea pe care pictorul a păstrat-o față de impresiile notate, în zilele acelea îndepărtate, pe carnetul său de schițe. În tabloul de la Toulouse, de pildă, culorile coincid exact cu cele pe care Delacroix le înscrisese la Meknes. Calul lui Abd el Rhaman este cenușiu, șaua este aurie și roză, pantofii sultanului sînt galbeni, culorile sînt adînci și sclipitoare ca acelea ale faianțelor arabe de pe zidurile palatului din Meknes. Dar pînza aceasta, ca și aceea care reprezintă *Nunta evreiască*, ca și *Muzicanții evrei din Mogador*, este sobră, măsurată și cugetată.

și carteziană a ordinii și a ierarhiei. Dar despre aceasta vom vorbi mai târziu.

La 5 aprilie, francezii pleacă din Meknes și se îndreaptă spre Tanger. Merg călări, prin nisipul pustiei, poposesc la răcoarea oazelor, trec râurile prin vad, se opresc pe la fântâni; acolo văd cum tinerele arabe scot apa și o duc în amfore, pășind mărețe și mândre, precum fecioarele frizelor antice. Uneori, prin locurile umede, află covoare mari de flori albe, galbene, și violete; munții sînt, ziua, albaștri și, în apus, viorii.

La 13 aprilie, delegația sosește din nou la Tanger. Francezii trebuie să aștepte aci încheierea lucrărilor și semnarea pactului franco-marocan. Timpul ar trece încet dacă, din cînd în cînd, întîmplări ciudate n-ar avea loc pe străzi. Una dintre cele mai zguduitoare este aceea imortalizată în 1838 de Delacroix în vestita sa pînză *Convulsionarii din Tanger*; acum, în 1832, el o fixează într-o acuarelă dăruită contelui de Mornay. Scene de frenezie colectivă cunoscuse și Franța. Unele dintre ele erau relativ recente. În copilăria lui Delacroix se mai vorbea despre acestea. Într-adevăr, pe la 1730, la Paris, în cimitirul Saint-Médard, rituri ciudate începuseră a se săvîrși. În jurul mormîntului unui oarecare Paris, preot jansenist și disident, se strîngea o mulțime convinsă că-n acel loc coboară harul divin. Oamenii, bărbați și femei, se supuneau unor chinuri cumplite, urmate de convulsii. Convulsionarii credeau că intră astfel în contact cu «Divinitatea» și îi pot supune, cu această ocazie, doleanțele lor.

Consternați, filozofi «luminilor» constatau pînă unde bigotismul putea împinge pe unii oameni prostiți de propaganda clericală. Sarcasmele lui Voltaire și dojenile lui Diderot însoțeau ca un ecou lamentabilele scene din cimitirul Saint-Médard. Autoritățile se simțiră atunci datoare să pună capăt acestei nebunii colective; cimitirul fu înconjurat cu ziduri înalte, și intrarea fu interzisă. Un glumeț scris cu cretă pe poartă:

De par le roi, défense à Dieu  
De faire miracle en ce lieu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> În numele regelui, oprit îi este Domnului  
În acest loc să săvîrșească vreo minune.



Delirul convulsionarilor se prelungi totuși pînă în primii ani ai revoluției burgheze.

Dar iată că în Africa, pictorul află într-o formă cu mult mai statornică riturile acestea delirante. Nume roase secte mahomedane, din India și pînă în Maroc, cunosc beția chinurilor și voluptatea suferințelor. Acestea sînt menite a dărui unor populații obidite de veacuri dulcea insensibilitate, delicioasa Nirvana. Dervișii asiatici au în Maroc un echivalent local: pe aissaua, discipolii lui Sidi Mohamed Ben Aissa, ascet musulman care a trăit la Meknes în veacul al XVII-lea. Marocanii citează și acum cu venerație minunile «sfîntului» care exercita în vremea lui o atracție foarte mare asupra populației sărace a ținutului. Lucrătorii părăseau munca — veacul al XVII-lea a fost în Maroc un mare veac constructiv — și se adunau în jurul lui Ben Aissa ca să-l asculte. Într-o zi, un muncitor îi atrase totuși atenția «sfîntului» că, nemailucrînd, oamenii nu mai au ce mîncă. «Sfîntul» le răspunse atunci ermetic și eliptic: «să mănînce ceea ce găsesc». Omul, neaflînd decît șerpi și scorpioni, îi înghiți pe aceștia și se îndesă tulă. De atunci, discipolii lui Ben Aissa mănîncă «ceea ce găsesc», adică bucăți de sticlă, cuțite, pietre, scorpioni, și alte asemenea bunătăți. Ei își trec prin buze, prin nas, obraji, coaste sau gît, ace lungi și ascuțite, se culcă pe jăratec aprins sau pe lame tăioase. Dar, pentru a face asemenea isprăvi, ei trebuie să ajungă la acel ideal pînă de curînd căutat cu îndărătnicie de către misticii Orientului: insensibilitatea. Insensibilitatea se obține prin practici grele și îndelungi, una dintre ele este dansul ritual ritmat pe cele două silabe ale unui singur cuvînt, repetat pînă la beția finală — Alah! Alaiul acestor dansatori frenetici l-a văzut Delacroix la Tanger, scena aceasta a fixat-o pictorul în tabloul său: *Convulsionarii din Tanger*.

Oricît de ciudată ar fi fost viața înconjurătoare, oricît de nostalgice serenadele lui seînor Rico, consulul spaniol, oricît de fermecător zîmbetul domnișoarei Hay, o englezoaică de porțelan, popasul la Tanger începuse a i se părea lung și lui de Mornay și pictorului care extrăsese din pitorescul arab aproape tot ceea ce el putea oferi. De aceea, văzînd că așteptarea se prelungește, Delacroix

se decide să facă un salt pînă în Spania, unde petrece cincisprezece zile neuitate. El își povestește impresiile într-o scrisoare către Pierret (5 iunie 1832) și mai ales în carnetul lui de schițe unde, printre acuarelele și tuș, găsim scurte fraze, completate cu imagini, evocîndu-ne Andaluzia, astfel cum pictorul a văzut-o în iunie 1832. La Cadix și la Sevilla, în lumea pe care o cunoaște el, Delacroix află ceea ce presimțea și căuta în Spania: sînge, voluptate și moarte. Catedrale obscure, palate misterioase cu nesfîrșite coridoare și scărițe întortocheate, mînăstiri cu arcade, unde refectoriile înguste și lungi sînt împodobite cu tablouri înfățișînd călugări căzuți în extaz, sau cu schelete; uneori cu hărți mari și vechi pe care stau pictate continente imaginare și caravele încărcate cu aur. «Moartea în mijlocul bogățiilor pămîntului. Grădina. . . taurul», notează la 19 mai pictorul. Serile și le petrece la consulul Angliei, dl. Williams. «Melancolie, ghitară. . . două sfinte pictate de Goya», scrie Delacroix (25 mai). Pe străzile înturnate, pe malurile Guadalquivirului, în dosul grilajelor înalte și lucrate ca dantela unei mantilii, la luptele de tauri unde face cunoștința toreadorului Romero, pretutindeni trec siluete ispititoare. Cînd Delacroix se îmbarcă spre Tanger, pe chei, o femeie deghizată în ofițer îi spune adio. «În aceste cîteva zile — scrie Delacroix lui Pierret — am trăit de douăzeci de ori mai mult decît în cîteva luni la Paris.» Simți că tînărul s-a întors din Spania încîntat, amețit, cucerit.

Dar toate trebuie să aibă un sfîrșit. La 10 iunie, francezii părăsesc Tangerul, fac o escală la Oran și debarcă la 25 iunie la Alger, unde poposesc vreme de trei zile. Aici îi este dat lui Delacroix să facă o experiență căreia îi datorăm una dintre cele mai frumoase pînze ale sale; îi este dat anume să viziteze un harem. Un căpităn de marină, mai mult corsar decît ofițer, îngăduie francezului să vadă «apartamentul femeilor». «Ce frumos, întocmai ca pe vremea lui Homer! exclamă Delacroix. Femeia în gineceu, îngrijindu-și copiii, torcînd lîna sau țesînd pînze minunate. Este femeia astfel cum o înțeleg eu»<sup>1</sup>. Pictorul face pe loc nenumărate chițe în tuș și acuarelă. În 1834 pictează vestita sa

<sup>1</sup> Ch. Cournault, *L'Art*, după R. Escholier, *op. cit.*, T. II, pag. 84—85. 126

pînză *Femeile din Alger*, căreia îi dă o replică cu cinci sprezece ani mai târziu. Primul tablou se află la Luvru, cel de, al doilea la Muzeul din Montpellier.

Matisse, care a pictat și el odalisce și a înfățișat și el pitorescul arab sub chipul femeilor din harem, lenoase, melancolice și florale, lămurește într-un rînd motivul predilecției sale: «Am pictat odalisce, pentru a putea picta nudul. Dar cum să faci nud fără ca el să pară nefiresc? Și apoi, eu știu că asemenea ființe există. Am fost în Maroc. Le-am văzut. Rembrandt a pictat subiecte biblice inspirîndu-se după turcii din bazar și de aceea emoția lui a fost adevărată. Tissot, pentru a picta aceleași subiecte, a strîns toate documentele cu putință, s-a dus și la Ierusalim. Dar opera lui este falsă și n-are viață proprie».<sup>1</sup>

Odaliscele lui Delacroix au tocmai ceea ce Matisse numește «viață proprie» și o au pentru că emoția pictorului a fost «adevărată». În 1834, cînd Delacroix pictează tabloul care se află astăzi la Luvru, emoția aceasta nu s-a stins, ea are temperatura și culoarea acelei zile de la Alger.

Gineceul are pereții acoperiți cu faianță: faianță verde, albăstruie, brună în colțurile întunecate, de un brun cald, alcătuit din tușe de roșu și de verde. O ușă roșu aprins, îngustă și înaltă, fixează și aici centrul tabloului ca în *Nunta evreiască*. Perdeaua, amplă ca o cortină, este făcută dintr-o mătase broșată, galbenă, verde și cărămizie; pe fondul ei se desprinde silueta negresei. Aceasta este elementul dinamic al tabloului, singura ființă care se mișcă în universul acesta torid și imobil pe cale de a se descompune. Ea este și singura care stă în picioare și în a cărei siluetă masivă și totuși grațioasă se sprijină diagonală compoziției. Văzută din spate, cu capul întors de profil (un profil spiritual și dulce, cu o nuanță rococo, pandant al oglinzii de același stil care stă agățată undeva în perete), făptura ei întregă este saturată de culori: fusta e cărămizie și verde, cămașa de un alb auriu, boleroul albastru, centura arămie roșcată, turbanul roșu ca și mărgелеle de la gît. Hainele cad pe ea în falduri mari, firești și totuși artistice, și pasul ei pare elastic cum stă cu piciorul ridicat pe vîrf ca o balerină.

Cînd Baudelaire va evoca ceva mai tîrziu, în amintirile unei călătorii, pe « o malabareză », el va picta cu vorbe ceea ce Delacroix a spus în culori și aceeași imagine de vigoare grațioasă și naivă se va ivi în fața ochilor noștri:

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche  
Est large à faire envie à la plus belle blanche;  
À l'artiste pensif ton corps est doux et cher;  
Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.  
Aux pays chauds et bleus où ton Dieu t'a fait naître,  
Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître,  
De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs,  
De chasser loin du lit les moustiques rôdeurs,  
Et dès que le matin fait chanter les platanes,  
D'acheter au bazar ananas et bananes.  
Tout le jour, où tu veux, tu mènes tes pieds nus,  
Et fredonnes tout bas de vieux airs inconnus;  
Et quand descend le soir au manteau d'écarlate,  
Tu poses doucement ton corps sur une natte,  
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris,  
Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris.<sup>1</sup>

În timp ce femeia neagră, cu ochi de catifea, sclavă obidită, dar docilă, aleargă de colo pînă colo, pe străzi, la piață și prin bazar, cele trei femei albe sînt trei întemnițate. Temnița aceasta este o colivie de aur și ele sînt niște păsări cu pene minunate. Au

<sup>1</sup> Picioarele îți sînt tot atît de gingașe ca și mîinile,  
Iar șoldurile rotunde pot stîrni invidia celei mai frumoase albe.  
Artistului afundat în gînduri trupul tău este dulce și drag.  
Ochii mari de catifea sînt mai negri decît chiar pielea ta.  
În țările calde și albastre unde zeul tău te-a pus pe lume,  
Ai fost menită să aprinzi luleaua stăpînului,  
Să umpli urcioarele cu apă proaspătă și cu miresme,  
Să lungi țințarii din preajma culcușului,  
Iar cînd zorile trezesc platani, să pleci la piață,  
De unde să tentorci cu coșul plin de ananas și banane.  
Cît e ziua de lungă alergi pe unde-ți place, desculță,  
Murmurînd vechi cîntece necunoscute,  
Și cînd apusul coboară cu mantia de purpură,  
Pe rogojina ta te-ntinzi ușure.  
Și te lași pradă unor visuri gingașe și înflorite,  
Dulci visuri plutitoare prin care trece pasărea-muscă.  
(BAUDELAIRE)

șalvari aurii și verzi, bluze lungi de mătase albă, portocalie sau verde pal, podoabe grele făcute din mărgăritare albe și pietre violete. Una dintre femei, aceea care ține în mână tulpina suplă a unei narghilele, din care se pregătește să soarbă fumul aromitor, poartă în păr un trandafir de culoarea caldă și îmbujorată a obrazului ei. Cele trei femei tac, lîncede, asemenea unor flori tăiate, care și așteaptă sfîrșitul în lucirile cristaline ale unui vas. Delacroix își proclamă cu voce tare admirația pentru gineceul unde femeia își trăiește viața ei firească: iubire, copii, dulce muncă domestică. Dar artistul intuiește, dincolo de vorbele sale, plictisul cumplit al acestor prizoniere, muribunde în baia lor de aur și ametiste.

La 5 iulie, delegația franceză debarcă la Toulon. Aci este supusă, timp de douăzeci și cinci de zile, carantinei. Delacroix locuiește într-o căsuță înconjurată de o curte fără arbori, arsă de soare și unde se află o masă de piatră: masa pe care se face autopsia celor decedați în vremea carantinei. Aceștia sînt înmormîntați într-unul dintre cele trei cimitire care înconjoară curtea.

Moartea, prezentă aci, domnește în anul acesta pretutindeni în Franța. Lunile în care Delacroix a sorbit cu sete viața puternică, primitivă și firească, au fost luni cumplite pentru patria sa. Nemulțumirile trezite de noul regim aprind în întreg regatul sute de focare de insurecție. Un guvern de mîină tare, prezidat de Casimir Périer, reprezentantul cel mai hotărît și mai sălbatic al marii burghezii financiare, «Atlasul care s-a așezat între popor și soarele din iulie», lovește în muncitorii exasperați de mizerie, la Lyon și la Paris. Represiunilor, poporul le răspunde cu toate formele posibile ale luptei: manifestații care se sfîrșesc cu împușcături, banchete politice unde oratorii scot cuțitele și amenință pe rege, comploturi adeseori naive, dar ai căror organizatori își proclamă în fața judecătorului cu mîndrie calitatea. «Ce meserie aveți?» îl întreabă procurorul pe Considéré, organizatorul complotului de la Notre-Dame. «Răzvrătit», răspunde acesta.

Procesele se țin lanț și iată că în atmosfera aceasta încinsă și sîngeroasă o nouă nenorocire se abate asupra Franței: la 26 martie 1832 apare primul caz de holeră la Paris, în strada Mazarine. În scurtă vreme, molima se întinde și cuprinde întreg orașul. Sînt zile cînd mor cîte 1200 de oameni. Curînd, poporul lovit și obidit își închipuie că holera n-ar fi decît o otravă răspîndită de guvernanți pentru a nimici biata lume săracă. Legenda aceasta prinde rădăcini și oamenilor înnebunați li se pare a vedea pretutindeni mîini criminale. Atunci începe justiția sumară: un tînăr este măcelărit pentru că a intrat într-o bodegă. Oamenii își închipuieseră că el se pregătea să otrăvească vinul: băiatul dorea să vadă numai cît e ceasul; altul este sfîșiat în bucăți în cartierul Saint-Germain fiindcă s-a oprit lîngă un puț; un negustor din hale, asupra căruia fusese găsită o punguță cu un praf alb, pățește la fel.

Epidemia de holeră are și aspecte politice. Legitimiștii, învinși în zilele lui iulie, înțeleg să exploateze nenorocirea publică, folosind-o ca pe un argument împotriva regimului burghez al lui Ludovic-Filip. Ei își găsesc niște demni aliați în peticarii Parisului și în vînzătorile de haine vechi. Aceștia, păgubiți fiind de măsurile de igienă luate de către guvern, își revendică drepturile lor « medievale ». « Și atunci — povestește Heine, martor ocular al vremurilor holerei — am asistat la cea mai dezgustătoare răzmeriță: peticarii au ridicat baricade la Porte Saint-Denis; bătrînele telăloaice s-au bătut cu imensele lor umbrele de ploaie; la Chatelet s-a sunat alarma. . . tronul burgheziei s-a cutremurat; cursul rentei a scăzut; carliștii jubilau. Aceștia își găsiseră în sfîrșit aliații cei mai firești, pe culegătorii de zdrențe și telăloaicele bătrîne, care apărau acum aceleași principii, luptînd pentru drepturile statornice, pentru ereditarele și tradiționalele interese gunoieresti »<sup>1</sup> Burghezii se dovedesc mai serioși decît aristocrații și în această împrejurare. Ei nu-și pierd timpul cu răzcoale, nici nu se joacă cu molimele. Deși e dovedit că holera lovește mai ales pe cei săraci, bogătașii își iau tălpășița. « Ei se refugiază — spune Heine — flancați de doctori și de spițeri, în regiuni mai sănătoase.

<sup>1</sup> H. Heine, *Proză*, E.S.P.L.A., Buc., 1956, pag. 357.

Nevoiașul vede cu tristețe că banul e acum un mijloc de apărare împotriva morții »<sup>1</sup>. Regele rămîne la Paris. Apără, cu cîte mijloace îi stau la îndemînă, sănătatea publică. Dar, să ne înțelegem: nu sănătatea oricui. Există o ierarhie în fața morții: ierarhia banului. « În timpul marelui flagel — observă, ironic, Heine — regele burgheziei a cheltuit mulți bani pentru nevoiașii din burghezie și s-a purtat cu o generozitate și o înțelegere cu adevărat burgheză »<sup>2</sup>.

Lupta politică nu încetează astfel nici o clipă, nici măcar în clipa marilor calamități naționale. Poporul înțelege mereu mai limpede că pentru el nu se află decît o singură ieșire din impas: revoluția. Nori din ce în ce mai negri se strîng deasupra tronului burghez al lui Ludovic-Filip.

Pentru Delacroix experiența Orientului avusese valoare și riscurile unui șoc. Ea nu fusese numai o aventură geografică, o cucerire a unui mare spațiu, dar și o scufundare în timp, o descoperire a unei noi dimensiuni istorice. În Africa, Delacroix retrăise Antichitatea; el o găsisse (sau își închipuisse că o găsisse) acolo vie, tînără și neprihănită. Arta lui va fi prin ea reînnoită și reînnoirea aceasta se întemeiază pe o nouă sinteză: sinteza clasic-romantică. Joubin, în Prefața sa la *Correspondența lui Delacroix*, observă că « întocmai ca Faust întîlnind pe Elena, Delacroix a avut în Maroc revelația bruscă a Greciei și a frumuseții clasice ». Marocul îi va da lui Delacroix răspunsul întîmplător la întrebări pe care demult și le puse.

Dar certitudinea că are de împărtășit vremii sale un mesaj artistic îl face pe Delacroix mai febril și mai entuziast, dar și mai grăbit decît era pînă atunci. Cînd el debarcă în primele zile ale lui iulie 1832 în Franța, beat de soarele Africii, el dorește să picteze îndată pe zidurile imense ale palatelor personajele fabuloase pe care imaginația lui le naște clipă cu clipă. Dar iată că în Franța domnește moartea și suferința, iar arta lui are nevoie de liniște și de prosperitate. Două dru-

<sup>1</sup> Idem, pag. 362.

<sup>2</sup> Idem, pag. 363.

muri se deschid atunci în fața artistului. Unul duce spre cîmpul de bătălie, acolo unde se dă lupta pentru dreptate. Celălalt este o cărare singuratică; ea merge în poienile verzi și « pure » ale Izolării. E cărarea pe care o va alege Delacroix. Hotărîrea aceasta înseamnă pentru pictor o renunțare și o trunchiere a conștiinței sale de om, după cum renunțare și trunchiere fusese și ascetismul lui artistic, părăsirea aproape desăvîrșită a vieții și a dragostei. Lui Delacroix i se pare că trebuie să ofere renunțarea aceasta în jertfă artei sale.

El, republicanul, legat prin tradițiile familiei sale de idealurile Marii Revoluții, el care în zilele glorioase ale lui iulie alergase nebun de bucurie pe străzi și apoi se-nfățișase în pînza sa cu pușca în mînă și cu privirea cruntă, el este acela care vorbește acum de « Robespierii voștri de răs\_pîntie » și se întreabă « ce vor deveni bieteile arte cu revoluționarii aceștia incorigibili? » (7 iulie). Mai tîrziu, cu mult mai tîrziu, în 1848, atunci cînd Parisul popular se va urca din nou pe baricade șiși va vărsa sîngele pentru « libertate, egalitate și fraternitate », îl vom găsi pe Delacroix, trist și singuratic, închis în atelierul său. Cu o supremă amărăciune îi scrie el atunci lui Soulier: « Ce bătrîni sîntem, ce bătrîni vom deveni după toate aceste evenimente! Am văzut pe străzi oameni entuziaști, dar erau tineri. Nimic nu demonstrează mai bine decît revoluțiile necesitatea care-i constrînge pe bătrîni să cedeze locul noilor candidați la viață. Eu sînt rece ca marmura și poate voi ajunge ca ea de nesimțitor » (8 mai 1848).

Coaja aceasta dură și rece a început să se înfiripe încă din primele zile ale lui iulie 1832. Ea se-ncheagă sub presiunea unui mesaj estetic pe care un artist bolnav, cu trupul sleit și viață puțină, vrea cu orice preț să-l întrupeze în opere durabile. Este un egoism izvorît din dorința implacabilă a creației, din cumplita dezamăgire a vremii, dar mai ales din neputința omului de a se descătușa de gusturile și prejudecățile clasei sale. Și aci, comparația cu Hugo este în defavoarea evidentă a lui Delacroix.

Hugo debutase ca un poet al trecutului monarhic. El cîntase în prima sa culegere de poezii — *Ode* (1822) — pe Henric al IV-lea, luptele din Vandeea și monar-



hia restaurată. Foarte curînd însă, poetul înțelege cît de sărac și secătuit este acest izvor de inspirație, iar omul este cucerit de valul generos al revendicărilor populare. Și atunci, Hugo, sărînd peste atracția poeziei medievale, îmbrățișează două momente diferite ale timpului: epocile primitive și telurice — Grecia preclasică, de pildă, cu titanii și giganții ei — și viitorul de aur al unei omeniri odihnînd în dreptate.

Cînd Hugo se descătușează printr-un gest brusc de această lume medievală, el se justifică față de vechii lui prieteni și le explică motivele acțiunii sale. Această pledoarie este intitulată: *Scris în 1846*<sup>1</sup> și ea prezintă pentru noi o valoare exemplară: aceea de a ne arăta motivele de evoluție ale unui artist romantic trecînd de la etapa paseistă la cea progresistă.

Hugo răspunde unui vag unchi, marchiz, care evocînd într-o scrisoare pe mama regalistă a poetului, deplînge în numele ei noua lui orientare; Hugo spune:

J'ai grandi . . .

.....

Ma raison a tué mon royalisme en duel.

.....

Aimons! servons! aidons! luttons! souffrons! Ma mère  
Sait qu'à présent je vis hors de toute chimère;  
Elle sait que mes yeux au progrès sont ouverts,  
Que j'attends les périls, l'épreuve, les revers,  
Que je suis toujours prêt et que je hâte l'heure  
De ce grand lendemain: l'humanité meilleure!<sup>2</sup>.

Acest « mare mîine » nu se creează însă singur; el se pregătește și se cucerește cu pușca în mînă, prin luptă și în sînge:

<sup>1</sup> v. *Les Contemplations*, L. V.

<sup>2</sup> Am crescut . . .

Rațiunea mea a învins regalismul meu în duel . . .

Să iubim! Să slujim! Să ajutăm! Să luptăm! Să suferim!

Mama mea

Știe că acum nu mai sînt stăpînit de himere;

Că ochii mei privesc înainte spre progres,

Că nu ocolesc primejdia, încercările, restriștea,

Că sînt oricînd gata și că grăbesc ora

Acelui mare mîine: o viață mai bună!

Les Révolutions qui viennent tout venger  
Font un bien éternel dans leur mal passager.<sup>1</sup>

Dar tocmai acest adevăr, Delacroix nu-l înțelege. Pe el, în revoluții, nu-l izbește decît « le mal passager ». Se teme că acesta ar putea coincide cu întreaga, biata lui viață precară și că ăar împiedica astfel să exprime în forme și culori visurile sale care coincid tocmai cu « marele mîine ».

Căci între Delacroix, artistul și Delacroix, omul stăruie, pînă aproape de sfîrșitul vieții, un ciudat divorț. În timp ce primul este orientat către viitor, cel de-al doilea joacă, în saloanele « juste milieu », rolul este-ului subțire, răsfățat de « elită ». Așa se explică exclamația doamnelor cu « face-à-main » pe care o reproduce, amuzat, Gautier: « Ce păcat că un om atît de fermecător pictează într-un asemenea chip! »<sup>2</sup>

Mesajul artistului depășește astfel pe om. Pictorul exprimă mai mult sau mai bine zis altceva decît omul spune cu vorbe. Și de aceea justificatele noastre rezerve față de un om nu ating pe artist căci acesta ne-a lăsat un fruct minunat: opera sa nouă și îndrăzneată, unde Dreptatea și Nedreptatea se luptă cu fulgerele în mîină și în care prima răpune pe cea de a doua la lumina unei jerbe de scînteii și de stele. Delacroix se pregătește să ne înfățișeze acum, după călătoria sa în Maroc, lupta aceasta mai crudă ca oricînd, în pînzele gigantice menite a împodobi palatele Franței.

<sup>1</sup> Revoluțiile care vin să răzbune totul  
Aduc un veșnic bine în răul lor trecător.

<sup>2</sup> Th. Gautier: *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1927, pag. 203 134

## VI. SUB SEMNUL LUI HAMLET

«Dar ce e-n mine ntrece  
Tot ce se vede»

HAMLET

Seninătatea nu este o stare propice creației artistice. Cele mai închegate, mai armonioase și mai împăcate capodopere au văzut lumina zilei în chinurile facerii. Neliniștea este blestemul care apasă pe orice artist, chiar și pe cei socotiți senini. Să dăm un singur exemplu, pe acela al lui Ingres, rivalul întru geniu și glorie al lui Delacroix. Ingres era un om îndrăgostit de aspectul echilibrat și armonios al vieții. Tablourile lui au teme fie solemne și senzuale, fie intime și duioase. Gloria destul de tardivă a lui Ingres în Franța (pictorul își petrecuse tinerețea în Italia) îi fusese câștigată de o mare pânză expusă la același salon unde Delacroix stîrnise un adevărat scandal trimițînd *Măcelul din Chios*: de *Legământul lui Ludovic al XIII-lea*. Compoziția aceasta era desăvîrșit ordonată, ritmurile ei fiind tot atît de evidente ca acelea ale unei tragedii clasice. Seria *Odaliscelor* lui Ingres constituie poate partea cea mai seducătoare a operei sale. Aci, Ingres dovedește un realism foarte modern, dar observația sa atentă și acidă se aplică frumosului, în sensul limitat al cuvîntului. Femeile pe care pictorul le prezintă sînt frumoase, animalic și biologic frumoase; ele trăiesc într-un univers de forme și culori armonioase pe care le absorb cu o satisfacție candidă. Nimic

morbid nu se degajă din trupurile lor goale, nici un chin nu străbate făptura lor sătulă și placidă. Același tip revine, cu mai multă discreție, și în portretele pictate de Ingres. Oamenii pe care-i reprezintă pictorul sînt aleși printre exemplarele tipice și reușite ale umanității: femei frumoase și înflorite, bărbați puternici, hotărîți și calmi. Una dintre cele mai fermecătoare pînze ale lui Ingres reprezintă *Atelierul pictorului la Florența*. În tablou se văd trei camere dînd una în alta; în cea din fund se află multe pînze agățate pe pereți și un șevalet. În cea de a doua stă pictorul, așezat pe un scaun, ținînd în mînă paleta și pensula. Dar privirea lui nu este ațintită spre unelte. Ea este îndreptată într-altă parte, către femeia din primul plan; aceasta, prin cadrul ușii deschise, își privește soțul, rezemată de un scaun. Femeia este tînără, frumoasă, plină de seva unei bucurii sănatoase. În interiorul simplu și pașnic domnește liniștea fericirii, aceeași pe care o evocau vechii maestri flamanzi, un Van Eyck sau un Vermeer van Delft.

O asemenea pictură ne face să presupunem o creație senină, și sîntem îndreptățiți a o crede rodul calmului și al bucuriei. Dar iată că într-o carte de mare interes, nu numai pentru cunoașterea lui Ingres, dar și pentru aceea a întregii sale epoci, un discipol al maestrului, pictorul Amaury-Duval, ne povestește în ce condiții de tortură morală picta Ingres. Întrebat într-o zi de elevul său dacă a sîrșit un desen în creion (gen în care excela), Ingres îi dădu lui Amaury-Duval acest răspuns: « Ah, nu mă mai întreba... a ieșit foarte prost... Nu mai știu să desenez... nu mai știu nimic. Un portret de femeie! nimic pe lume nu e mai greu... e cu neputință de făcut... voi mai încerca mîine, căci o iau de la cap... e de plîns. Și lacrimile — spune Duval — îi țîșneau din ochi ».<sup>1</sup> Cînd Ingres picta cel mai vestit dintre portretele sale, pe acela al lui Bertin, acesta povestește că își petrecea vremea consolîndu-și pictorul care plîngea în hohote<sup>2</sup>.

Dar dacă o creație atît de fericită ca a lui Ingres se desfășura în chinuri, ce trebuie oare să presupunem

<sup>1</sup> Amaury-Duval, *Dans l'atelier d'Ingres*, Crès, Paris, 1924, pag. 33.

<sup>2</sup> V. Amaury-Duval, *op. cit.*, pag. 97.

despre actul creator la Delacroix, pictorul suferinței și al revoltei.

Nu se pot închipui oameni mai deosebiți decît acești doi rivali, meniți să se nîlnească în toate împrejurările vreme de patruzeci de ani și pe care contemporanii i-au opus unul altuia, în tot miezul secolului al XIX-lea. « Domnii Delacroix și Ingres — va spune Baudelaire, în 1855 — își împart dragostea și ura publicului. De multă vreme s-a făcut în jurul lor un cerc, întocmai ca în jurul a doi luptători »<sup>1</sup>.

Contrastul dintre cei doi artiști este într-adevăr desăvîrșit. În timp ce Ingres era un omuleț scund și îndesat, violent și sincer, dezvoltîndu-și geniul în cadrul simplu și prietenos al unei căsătorii burgheze, om cu poftă robuste și sănătoase, avînd oroare de contradicție și exces, înamorat de zeul Rafael și urînd cu simplitate și fără șovăială tot ce nu intra în formula sa precisă și limitată, Delacroix cuprindea în subțirea lui făptură toate formulele și toate contradicțiile. Lui i s-ar fi putut aplica exclamația lui Pascal: « ce himeră este omul, ce noutate, ce monstru, ce haos, ce subiect de contradicții, ce minune! »

Raporturile dintre Ingres și Delacroix reflectă destul de exact naturile lor opuse. Ingres manifestă de-a lungul vieții o neînțelegere absolută față de Delacroix, neînțelegere exprimată în judecăți scurte și aspre, emise de intransigentul maestru. Odată, Ingres, intrînd într-o sală de expoziție unde Delacroix îi admirase lucrările, strigă cu furie: « Deschideți ferestrele, miroase a pucioasă! » Cînd ilustrul său confrate, în vîrstă de șaizeci de ani, fu ales în sfîrșit la Academie, după ce fusese respins de șase ori, Ingres exclamă amar: « a pătruns lupul în stîină! » Delacroix, dimpotrivă, îl admiră pe Ingres, cu rezerve desigur. Este drept că Ingres, mai bătrîn cu optsprezece ani decît Delacroix, este pentru acesta din urmă aproape un predecesor. Dar nu aci stă motivul stimei lui Delacroix pentru un pictor a cărei operă diferă atît de radical de a sa, ci mai degrabă în faptul că înțelegerea lui Delacroix, spre deosebire de aceea a lui Ingres, nu este limitată, și personalitatea sa nu este închisă în hotarele unui

singur stil. Încă din 1824, anul cînd propriul său tablou era hulit, Delacroix notează în *Jurnalul* lui: «Ingres fermecător». Apoi pictorul nostru oscilează, face obiecții, dar admiră totuși, se înclină în fața geniului robust al celui mai bătrîn, examinează cu atenție și răbdare, gata să învețe, să accepte, să-și extindă experiența, mereu doritor de forme noi și de noi achiziții.

Acceptarea aceasta a ceea ce i se opune este la Delacroix o formă a generozității lui, fără îndoială, dar și una a complexității lui lăuntrice și a neliniștii sale. Opera lui Delacroix este menită să exprime tocmai această dualitate a conștiinței lui, închietudinea funciară care-l sfîșie și care este aceea a vremii lui. «Omul — spune el — știe că obiectele reale nu-l vor putea niciodată satisface și imaginația pictorului și a poetului dau tocmai acestui sentiment de neliniște o formă și o viață».

Dacă am făcut paralela dintre Ingres și Delacroix este pentru că ea e menită a sublinia încă o dată, dacă mai era nevoie, ceea ce am putea numi caracterul hamletic al lui Delacroix. Și dacă am făcut-o acum este pentru că în anii aceștia, 1832—1842, Delacroix se află tocmai într-o vreme de răspîntie, cînd creația lui e mai torturată ca oricînd. Numai că acum nu mai este vorba de chinurile compoziției pe care am încercat a le urmări cînd a fost vorba de *Măcelul din Chios*. Delacroix este în anii monarhiei din iulie un om matur. Tehnica lui a devenit mai sigură (ea va rămîne totuși de-a pururea șovăitoare) și ideile strict picturale îi sînt mai limpezii. Problemele ce se pun lui Delacroix sînt astăzi de ordin cu mult mai general. Și problema pe care el o dezbate în sine sa cu o violență mai mare este conflictul dintre clasicism și romantism.

Lupta dintre clasicism și romantism fusese dîrză din primele clipe. Romantismul nu se insinuase cu încetul, el nu-și respectase părinții, ci, dimpotrivă, țîșnise dintr-o dată și răsturnase toate zăgazurile. Între 1820 și 1830, clasicismul se afla pe poziții de defensivă și suferea de un evident complex de inferioritate. După triumful lui *Hernani*, însă, voci indignate sau ironice încep să atace romantismul.

Destrămarea accelerată a acestui curent se datorează rapidelor schimbări sociale care atrag, pe căi ocolite, dar sigure, ivirea unor procese petrecute înăuntrul școlii romantice. Au existat, ce e drept, și unele atacuri eficace venite din afară. Poate cel mai virulent să fi fost acela al lui Désiré Nisard, care, prin două lucrări succesive, denunța brutalitatea și pitorescul convențional al operelor romantice. Este vorba de al său *Manifest împotriva literaturii facile* (1833) și de *Poezii latini ai decadenței* (1834).

Dar ceea ce îi va costa mai mult pe romanticii rămași pe pozițiile lor, vor fi săgețile acelui «enfant terrible» al cenaclurilor romantice, săgețile lui Alfred de Musset. Când își aduce aminte de serile petrecute la Arsenal, în plăcutele saloane ale lui Charles Nodier, Musset vorbește cu o ștregărească degajare de «dugheana romantică»:

Alors, dans la grande boutique  
Romantique,  
Chacun avait, maître ou garçon,  
Sa chanson.<sup>1</sup>

Dar apar și simptome mai grave decât asemenea glume. Musset declară în 1830, în poemul său *Gîndurile taie nice ale lui Rafael*, că

Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table,  
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné.<sup>2</sup>

Să pui pe același plan pe Racine cu Shakespeare și să vorbești cu simpatie despre Boileau, întrupare a clasicismului, nu era oare o ciudată impietate? Am mai spus cum în 1832 Musset își bate joc în *Namouna* de orientul de carton al școalei romantice, și în primul rînd de Hugo, care scrisese *Orientalele* fără să fi fost vreodată în Orient.

<sup>1</sup> La dugheana cea mare  
Romantică

Stăpîn și calfă, fiecare are

Un cîntec.

<sup>2</sup> Racine, întîlnindul pe Shakespeare pe-a mea masă  
Adormea-alături de Boileau, cel care i-a iertat.

Dar toate acestea erau glume, una peste alta, nevinoșate. În 1836 însă, Musset scrie un adevărat pamflet împotriva romantismului: *Scrisorile lui Dupuis și Cotonet*. Scrisorile acestea constituie o istorie a romantismului și a temelor lui, făcută la modul satiric. Doi provinciali dintr-o mică urbe — La Ferté-sous-Jouarre — pre numele lor Dupuis și Cotonet, se întrebă, cu bunăcredință, ce e romantismul. După doisprezece ani de adânci meditații, ei constată cu uimire că toate preținsele inovații ale romantismului erau de mult cunoscute. Astfel «melancolia romantică» se află din belșug la Sapho, la Platon, ba chiar la Homer. Dar amestecul dintre tragic și grotesc? Nu apare el oare mai întâi la Aristofan? Unitățile nu sînt, de altfel, constitutive pentru clasicism din moment ce nu le respectă nici Aristofan, nici marele, minunatul Molière. Romanticii nu spun nimic care să nu se fi spus înaintea lor, numai că ei o spun cu mai multe adjective. Și Dupuis și Cotonet, alias Musset, conchid, cu o falsă bonomie, că, după atîtea nopți de veghe, au înțeles în sfîrșit că «romantismul constă în a întrebuița toate adjectivele și nu altceva».

Pictorul se împrieteneste tocmai în anii aceștia cu Musset. E drept că îl întîlnise mai demult, la Charles Nodier, la Devéria și la Victor Hugo. După 1830, însă relațiile acestea mondene, se prefac într-o adevărată prietenie, care se consumă în lungi convorbiri nocturne, pe străzile Parisului; Musset și Delacroix se petrec reciproc acasă și, ajunși în fața porților, reîncep plimbarea în sens invers. Ei vorbesc îndelung despre artă în genere și despre pictură îndeosebi, Musset fiind el însuși un desenator ingenios și delicat. Ei vorbesc despre pictură și vorbesc și despre dragoste, căci în anii aceștia 1833—1834, Musset trăiește o mare și hotărîtoare aventură a vieții sale: iubirea pentru George Sand.

George Sand era pe vremea aceea ceea ce s-a chemat de atunci încoace o femeie fatală. Nu frumoasă, dar fermecătoare, totdeauna veselă și tristă, devotată și trădătoare, prietenă, soră și iubită, chemînd la ea bărbatul care-i plăcea și fugind de el cînd acesta venea. Dragostea ei cu Musset — mai tînar cu șapte ani decît George — seamănă cu o zi de aprilie: furtună și soare. Musset o iubește năvalnic, ea îl înșală, el plînge, vrea



s-o ucidă, fuge, ea îl recheamă, el vine, ea îl respinge. Când tînărul pleacă, George, înnebunită, aleargă după el, cînd îi revine, îl uită. Fiindcă sînt, înainte de toate, poeți, fiindcă iubirea lor este un fapt romantic, întocmai ca *Hernani* sau *Măcelul din Chios*, fiecare dintre ei se simte dator să se justifice în fața opiniei publice. Femeia scrie un roman intitulat *Ea și El*, poetul își toarnă durerea în vestitele *Mărturisiri ale unui Copil al Secolului*. Din zbuciumul acesta, care durează timp de doi ani, amîndoi ies zdrobiți. Musset nu se va mai reface niciodată. Trupul și inima îi sînt bolnave, dar el va datora lui George Sand cele mai sincere și mai frumoase versuri ale sale. Ea, dimpotrivă, va depăși această criză și se va alege cu acea vitalitate sporită, pe care o conferă convalescența.

În *Jurnalul* ei intim, George scrie, după ruptura definitivă cu Musset: « Am treizeci de ani, sînt încă frumoasă, sau în orice caz aș putea fi din nou în cîteva zile dacă m-aș opri din plîns. În jurul meu sînt oameni mai buni decît mine și care totuși ar consimți că m'accepte astfel cum sînt, fără minciuni, fără cochetărie, cu toate greșelile mele mărturisite cu îndrăzneală, să m'accepte și să-mi ofere sprijinul lor. Ah! oare aș mai putea iubi! Doamne, redă-mi ferocea mea vigoare de la Veneția, redă-mi apriga mea dragoste de viață, aceea pe care am regăsit-o totdeauna ca pe un acces de turbare în clipele celei mai cumplite deznădejdi! Doamne, fă să mai iubesc o dată! Le place să mă ucidă, se bucură, îmi beau lacrimile rîzînd. Ei bine, eu nu vreau să mor! Vreau să trăiesc, să întineresc, să iubesc! »

În vremea cînd George scrie aceste rînduri ea pozează în fața lui Delacroix. Buloz, directorul lui *Revue des Deux Mondes*, i-a cerut pictorului portretul principalilor colaboratori ai revistei. George, zdrobită de durere, se supune totuși exigenței editorului de la care așteaptă unicele sale mijloace de trai. Sîntem în anul 1834, după călătoria pe care Musset și iubita lui au făcut-o la Veneția, după certurile lor epice, după ruptura lor spectaculoasă, după ce George, înnebunită de pierderea bărbatului pe care-l adora și-l înșela, își tăiase părul și și-l trimisese acestuia, închis într-un sipet. Chipul femeii este supt, ciudat încadrat de părul e, retezat ca pentru o nouă călugărie; ochii îi sînt marii

prea mari, și îi mănîncă obrazul în care bărbia se retrage, ștearsă și slabă, covîrșită de frunte și de privire.

Privirea aceasta pare a se pierde în gol, în trecutul încărcat de patimi și de furtuni al femeii. Din cînd în cînd, ochii ei se opresc, însă, asupra pictorului. Oare Delacroix n-ar fi tocmai unul dintre acei oameni « mai buni decît ea, George », care ar înțelege-o, iar ierta greșelile « mărturisite cu îndrăzneală » și ar putea s-o ajute « să trăiască, să întinerească și să iubească »? Pictorul, care o contemplă tăcut și atent, îi ghicește gîndurile și se silește să rămînă indiferent. Zic se silește căci cu desăvîrșire nepăsător nu este desigur. Aura de pasiune care o învăluie pe scriitoare este destul de sugestivă prin ea însăși. Apoi femeia, artistă și ea, are o deosebită înțelegere pentru acești mari copii care sînt artiștii. Le înțelege capriciile, slăbiciunile, fanteziile, generozitatea și cruzimile. Limbajul lor este limbajul ei, sensibilitatea le este comună și Delacroix știe ce tovarășă și ce prietenă ar putea fi George Sand. Dar el mai știe ceva: anume că destinul lui s-ar frînge în mîinile acestea mici și albe pe care le privește tot mai acum. Astfel au fost zdrobite puterile copilului Musset. Dar Delacroix nu mai este un băiat de douăzeci și trei de ani ca Alfred, el este un om matur, cugețat și prudent, prudent ca Talleyrand, tatăl său. În fața lui stau opere de seamă pe care dorește să le înfăptuiască și Aurore Dupin, baronne Dudevant, prenumele ei literar George Sand, este o femeie cumplită, în stare să strice orice tihnă, și să tulbure acel ascetism în care Delacroix s-a închis anume pentru a-și desăvîrși opera. Și de aceea Delacroix este prudent, foarte prudent.

George Sand, în timp ce-i pozează, își povestește durerile. Ce trebuie să facă, cum să se mîngîie? Delacroix o sfătuiește să se arunce în brațele durerii, să meargă pînă la capătul drumului cumplit, chiar de s-ar sfișia de toți mărăcinii; cînd va fi străbătut întreaga cale, cînd va fi băut întreg paharul amar, ca prin minune se va vindeca. Confidențele acestea între doi oameni încă tineri sînt tulburătoare. Delacroix adeseori pare a-și uita hotărîrile. Corespondența dintre pictor și romancieră, începută în 1834 și continuată fără între-

rupere pînă la moartea lui Delacroix, poartă în prima ei perioadă pecetea unor simțăminte care nu par a fi exclusiv amicale. În aceste scrisori către George Sand (cele mai frumoase pe care le-a scris Delacroix), Eugène îi vorbește cînd pe tonul unui prieten foarte duios, cînd pe acela, mai fierbinte, al unui . . . admirator. Astfel, în martie 1838, el îi scrie: « Voi încerca să trec să te văd diseară și să îngenunchi la picioarele tale. . . » Norocul lui Delacroix stă în faptul că George găsește între timp un iubit mai potrivit decît pictorul, unul care îndeplinește tocmai condițiile cerute de către romancieră: are geniu și acea copilărească dezarmare în fața vieții care trezește în femeie fibrele ei materne. Omul se numește Frédéric Chopin, și Delacroix, cunoscîndu-l mai deaproape, are revelația bruscă a celei mai mari și sublime prietenii a vieții sale.

Pe Chopin, Delacroix îl văzuse mai înainte ca pianistul să întâlnească, în 1838, pe George Sand. Pictorul fusese chiar de mai multe ori poftit la Chopin în locuința lui din strada Chaussée d'Antin. El nu putea uita serile fermecate cînd Chopin, așezat la pian, lăsa să alerge pe clapele albe ale Pleyelului degetele lui subțiri și agile. O muzică nouă și nemaiauzită umplea atunci încăperile: muzica totodată veselă și melancolică a *Mazurcelor* și a *Valsurilor*, aceea misterioasă și sfîșietoare a *Nocturnelor*. Bolnavul cînta viața pe care o va pierde prea curînd, slavul introducea în muzica apuseană ilimitarea stepei, exilatul evoca nostalgic patria pierdută. Pe Chopin îl înconjurau alți străini în care dorul de țara lor se făcea muzică și poezie: Franz Liszt și Heinrich Heine.

Dar în serile acelea, Delacroix rămăsese în raport cu Chopin un contemplator. Polonezul era sfios, misterios și rezervat. Francezul, distant, rece, închis. Între acești doi oameni prea sensibili, puntea va fi aruncată de către George Sand, de generoasa ei exuberanță și de afecțiunea pe care o poartă amîndorura. Cînd în 1839, Chopin și George Sand se vor întoarce din călătoria lor în insula Majorca, Chopin mai palid și mai bolnav decît înainte, George viguroasă, devotată și maternă, Delacroix va deveni prietenul lor de fiecare zi. Apoi, mai tîrziu, după 1841, pictorul își va petrece multe veri la moșia romancierei, la Nohant. Acolo,

îl vom vedea reînnoindu-și arta în contact cu o natură sănătoasă și prosperă, asemănătoare cu geniul optimist al lui George Sand, sau bînd la izvorul sensibilității fremătînde a marelui său prieten Chopin. Dar despre toate acestea vom vorbi mai departe.

Acum, în anii 1832—1842, în sufletul lui Delacroix se frămîntă probleme grave. Întors din Maroc, pictorul aspiră din tot sufletul către armonia și seninătatea clasică, aflate acolo ca într-o oglindă magică ce ar fi păstrat ca prin minune imaginea unor ființe și lucruri de mult pierdute. Dar pecetea romantică îi colorează puternic sensibilitatea. Ca și Musset, ca și George Sand, Delacroix trăiește romantic, pictează romantic și aspiră către clasicism. Într-o pagină foarte semnificativă a romanului său autobiografic, *Ea și El*, George Sand exprimă tocmai acest conflict al generației și al momentului ei. «Aspirația către sublim — spune George Sand — era una dintre bolile vremii și ale mediului unde trăia Thérèse. Era un fel de febră care cuprindea tineretul și îl făcea să disprețuiască condițiile fericirii normale și datoriile vieții de toate zilele. Prin forța lucrurilor, Thérèse ea însăși, se văzuse zvîrlită, fără să fi dorit și prevăzut, în acest cerc fatal al infernului omenesc. Ea devenise tovarășa unuia dintre acești nebuni sublimi, a unuia dintre aceste genii extravagante și asista la perpetua agonie a lui Prometeu, la mereu renăscutele furii ale lui Oreste... Propriul ei talent și propriul ei caracter fuseseră gata să ia, fără vrerea ei, calea deznădejdiei. Și ea resimțea acea exaltare a suferinții care preamărește nenorocirile vieții și te face să plutești la granițele realului cu închipuitul; dar printr-o reacție firească, spiritul ei începu a năzui către adevăr, care nu este nici idealul fără frînă, nici realitatea fără poezie»<sup>1</sup>.

Către adevăr năzuia și Delacroix, către un adevăr căruia el, încă dibuind pe acest drum obscur, presărat cu întrebări, îi dădea un nume mai vechi, clasicism. Dar sinteza pe care Delacroix, împreună cu o bună parte a generației lui o va obține între clasicism și romantism, va fi cu desăvîrșire nouă. În cele ce urmează vom încerca să analizăm rezultatele ei.

<sup>1</sup> *Elle et lui*, ed. Gründ, Paris, pag. 240—241.

Înainte de a vorbi despre lucrările acestor zece ani — 1832—1842 — să încercăm a delimita cadrul intim în care pictorul își înscrie marile lui bătălii artistice și hamleticele lui ore de meditație înfrigurată. Delacroix era, după cum am văzut, foarte griuliu să-și ferească existența de tulburările dragostei. El notează într-o zi în *Jurnalul* său: «Sofocle fu întrebat odată, pe cînd era bătrîn, dacă nu jinduia după plăcerile iubirii. El răspunse: „Cînd am scăpat de dragoste, m-am bucurat ca atunci cînd te eliberezi de un stăpîn sălbatic și furios“.» Cam aceasta era și părerea lui Delacroix în materie de amor și de aceea el îndepărtase cu prudență toate ispitele și, în primul rînd, pe cele mari și deci pe cele mai primejdioase.

În spiritul acesta de prudență trebuie înțeleasă legătura începută între Delacroix și baroana de Forget, în anul 1835. Legătura aceasta va dura vreme de douăzeci de ani. Joséphine de Lavalette era, prin tatăl ei, rudă cu Delacroix. Viața fetei începuse ca un roman de Alexandre Dumas.

În 1815, după bătălia de la Waterloo, contele de Lavalette, fost demnitar al regimului napoleonian, trecut în slujba Restaurației și care în timpul celor *O sută de zile* pusese stăpînire pe ministerul Poștelor în numele Împăratului, fusese arestat de poliția lui Ludovic al XVIII-lea. Generalul este condamnat la moarte. Soția lui încearcă atunci să-l scape pătrunzînd în închisoare și schimbîndu-și hainele cu el. Evaziunea reuși datorită ajutorului pe care-l dăduse fiica contelui, Joséphine, în vîrstă de treisprezece ani. În timp ce mama îmbrăca hainele osînditului, fata făcea de pază. Scena va fi mai tîrziu immortalizată de către Horace Vernet. Nenumărate gravuri populare vor conferi o glorie de eroine și fiicei și mamei; aceasta din urmă își pierduse în patetica împrejurare mințile.

Viața nu confirmă totdeauna începuturile ei. Joséphine jucase, la treisprezece ani, rolul unei eroine de roman; mai tîrziu ea devine o foarte banală femeie de lume, cochetă, superficială și prețioasă. Delacroix începe prin 1834 să-i frecventeze regulat salonul. Tînăra femeie este acum căsătorită cu un baron de Forget, mereu absent și care de altfel moare în 1834, lăsînd-o văduvă. Stendhal împarte iubirea în trei categorii distincte, după

izvoarele ei: iubirea, gust, iubirea, vanitate și iubirea pasiune. Cred că nu greșim spunînd că aceea care se înfiripă între Delacroix și vara lui în anul 1835 face parte din cea de-a doua categorie. Delacroix este măguit de atenția pe care i-o acordă eleganta baroană de Forget. Lui Joséphine îi place curtea asiduă făcută de către un artist la modă, care se întîmplă să fie și un om de lume spiritual și amuzant. Ceea ce este original și patetic în firea și destinul lui Delacroix rămîne probabil de-a pururea ascuns Joséphinei. Legătura lor durează douăzeci de ani. Mediocritatea ei îi asigură tocmai o asemenea soliditate. Joséphine beneficiază de un prieten ilustru și distrat care o lasă să facă ce vrea și o însoțește în chip plăcut la Bois de Boulogne sau la Operă; Delacroix a găsit în Joséphine o femeie destul de superficială și de indiferentă pentru a nu-i tulbura visurile și munca, destul de agreabilă pentru a-i umple orele de odihnă, din ce în ce mai rare cu cît trece timpul. Nu posedăm corespondența primilor nouă ani ai acestei legături; mîini pioase au distrus-o, nădăjduind să respecte memoria baroanei de Forget. Scrisorile adresate ei ne sînt restituite începînd abia din 1844, probabil din clipa în care tonul lor devine mai degrabă amical. Dar ce dezamăgitoare este această prietenie! Este interesant a compara scrisorile trimise de către Delacroix lui George Sand cu acelea scrise la aceeași dată Joséphinei de Forget. Confidențele șoptite, bucuriile și deznădejtile, visurile și visările, proiectele și neliniștile, toate aceste mari ape ale sufletului, cu fluxul și refluxul lor, sînt înfățișate lui George Sand, prietenei, femeii duioase și generoase, aceleia care avea să scrie în *Istoria vieții ei* pagini lucide și entuziaste totdeauna despre pictor. Baroanei de Forget îi sînt rezervate întîmplările zilnice, proiectele mondene, gentilețile și uneori reproșurile. Cînd Delacroix, îmbătrînind, va avea din ce în ce mai multă nevoie de singurătate în mijlocul naturii, el va exprima Joséphinei de Forget uimirea sa pentru vîrtejul monden în care aceasta se complăce de atîția zeci de ani de zile. Femeia aleargă toată vara prin stațiunile balneare ale Europei. Ea nu se hotărăște, însă, niciodată să petreacă cîteva zile în modesta căsuță pe care Delacroix și-o cumpără la țară, undeva, nu prea departe de Paris, la Champrosay.

Amabilă, ea îi trimite marelui ei prieten semințe de flori. Acesta îi mulțumește, gentil, distant și detașat, judecînd-o lucid și ironic. În 1848 (20 august) Delacroix îi scrie: « Păcat că nu te-ai hotărît să-ți faci și tu un colț unde să locuiești în afară de Paris. Ai mai fi variat plictiș seala ». Și fiindcă natura lui complicată nu este scutită de o oarecare perfidie, el îi scrie la 27 noiembrie 1851 lui George Sand: « N-am putut veni să te-mbrățișez pentru că a trebuit să conduc acasă două găște ». Una dintre găște este prietena lui, doamna de Forget, pe care o cunoaște de șaptesprezece ani.

Legătura cu doamna de Forget fiind dintru început sortită temperaturilor mediocre, Delacroix mai are încă valențe libere în materie de dragoste. Aventuri ușoare și adeseori triste îi vor străbate viața.

Sîntem în anul 1833. Parisul, de curînd răscolit de holeră și brăzdat de baricade, încearcă să-și vindece rănilor. O nouă poftă de viață îl cuprinde. Balurile se țin lanț în lumea fericită a celor avuți: Alexandre Dumas, scriitor romantic, dorește să dea și el un bal, dar unul care să aibă valoarea unui manifest literar și artistic, unul care să exprime și să trîmbițeze victoria romantismului. Dar ce poți face într-un apartament de patru camere ca acela unde locuia poetul? Alexandre Dumas avea imaginație. Un mare apartament alăturat era gol. Rămînea să fie împodobit, cu știrea bineînțeleasă a proprietarului. În acest scop toți pictorii romantici își oferă cu entuziasm serviciile. Numele lor sunau astfel: Louis și Clément Boulanger, Alfred și Tony Johannot, Ziegler, Descamps, Granville, Jadin, Barye, Nanteuil și... Eugène Delacroix.

Pe pereți urmează a fi pictate scene din operele literare ale poezilor invitați. Bufetul este asigurat de către Dumas. Romancierul, cu punga cam goală, pleacă, în sensul cel mai strict al cuvîntului, la vînătoare. El se duce cu cîțiva prieteni prin cîmpiile din Brie și prin pădurile din Valois și se întoarce cu nouă căprioare și trei pui de iepuri. Un bucătar vestit al vremii, Chevet, dă, în schimbul a trei căprioare, un pește de cincizeci de kilograme și în schimbul a unei a patra, o galantină uriașă. Vin și șampanie urmează să fie servite la acest pantagruelic

banchet. Două orchestre de voluntari entuziaști vor cânta; saloanele gem de flori. Dar să dăm cuvîntul lui Dumas: «Trei zile înaintea balului — spune el — toți pictorii se aflau la postul lor: Alfred Johannot schița o scenă din *Cinq Mars*, Tony Johannot una din *Le Sire de Giac*, Clément Boulanger ilustra *La Tour de Nesle*, Louis Boulanger, *Lucrece Borgia*, Jadin și Descamps colaborau pentru un *Debureau*, Granville picta o orchestră și Barye niște tigri, Nanteuil făcea portretele lui Hugo și Vigny. Singur Delacroix lipsea la apel. Ceilalți voiau să se apuce să picteze panoul. Eu, unul, am declarat că răspund de el ».

Trece o zi, trec două, lucrările înaintează în avîntul și veselia generală, de Delacroix nu mai era nici vorbă. A treia zi, ziua balului, ușa se deschise și intră Eugène. « — E, unde ați ajuns, întrebă el.

— Uite-te și tu, îi răspunse fiecare dintre pictori dîndu-se la o parte ca să-i arate lucrarea lui.

— Ah! dar faceți miniaturi, trebuia să mă înștiințați, aș fi venit acum o lună.

Și făcu ocolul celor patru camere, oprindu-se în fața fiecărui panou și găsind mijlocul să spună cîte un cuvînt gentil și spiritual fiecăruia dintre colegii săi. Apoi, fiindcă era ora mesei, mîncarăm cu toții.

— Ei! spuse Delacroix, cînd sîrși, privind peretele alb.

— Iată, îi răspunsei, panoul acesta este rezervat pentru *Trecerea Mării Roșii*. Marea s-a retras, israeliții au trecut și egiptenii n-au apărut încă.

— Am să profit de lipsa lor ca să schimb subiectul. Ce vreți să vă fac?

— Poate pe regele Rodrigue, după bătălie.

Sur les rives murmurantes  
Du fleuve aux ondes sanglantes  
Le roi sans royaume allait  
Froissant, dans ses mains saignantes,  
Les grains d'or d'un chapelet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pe ale fluviului maluri  
Cu înroșite unde  
Regele fără de regat umbla,  
Frămîntînd în mîinile-i sîngerînde  
Măgelele mătăniei de aur.



— Asta vreți?

— Da.

— Când va fi pe jumătate gata, nu mi veți cere altceva?

— Nu.

— Bine, îl facem pe Rodrigue.

Și, fără a-și dezbrăca strîmta lui redingotă neagră, fără a-și sumeți mînele și nici măcar manșetele, fără a-și pune vreo bluză sau vreun halat, Delacroix apucă cărbunele; din trei sau patru trăsături schiță calul; din cinci sau șase, cavalerul; din șapte sau opt, peisajul, cu morți, muribunzi și fugari. Apoi, socotind schița aceasta, pe care el singur o înțelegea, suficientă, luă pensulele și începu să picteze. Atunci, într-o clipă, ca și cum un vâl s-ar fi sfîșiat, din mîna lui se ivi un cavaler însîngerat, lovit, rănit, abia tîrît de calul lui, nemaiputîndu-se sprijini în scări și aplecat peste lungii lance; în jurul, în fața și în spatele său grămezi de morți — pe malul rîului răniți care încercau să-și apropie buzele de apă și lăsau în urma lor dîre de sînge. La orizont, atît cît se putea vedea cu ochiul, un cîmp de cumplită, necruțătoare bătălie; dominînd această scenă, soarele, asemănător cu o platoșă înroșită la focul unui faur, apunea; pe un cer albastru, preschimbat în depărtare într-un verde indescritibil, se aflau cîțiva nori trandafirii ca puful unui ibis . . . Peste două sau trei ceasuri, lucrarea era gata.»<sup>1</sup>

Delacroix, în ziua ameteitoare și veselă a unui bal costumat, dăduse iarăși viață umbrelor înspăimîntătoare ale unui măcel. Noaptea care urmă fu o noapte de nebunie.

Parisul boem și artist luă parte la marea sărbătoare a romantismului. Veniseră și curioși din alte cercuri. În aceste saloane, decorate tot atît de fastuos ca acelea ale Luvrului, o mulțime colorată petrecea. Erau de față oameni gravi ca generalul Lafayette, oameni iluștri ca Rossini, editori ca François Buloz. Dumas era îmbrăcat într-un costum tizianesc, Barye în tigru, Musset în paiată. « De sînteți prinț, rege ori bancher, de aveți o listă civilă de douăsprezece milioane, o avere de un miliard, vă sfidez să dați o serbare atît de strălucită,

<sup>1</sup> A. Dumas, *Souvenirs dramatiques et littéraires*, éd. Tallandier, Paris, pag. 246 și urm.

de veselă și de nouă ca Alexandre Dumas » scria revista *Artistul* (1833, I:1).

Din lumea aceasta colorată, care la nouă dimineața pornise a dansa pe străzile Parisului umplînd bulevardul cu rîsetele și costumele ei, făcea parte și Delacroix. Pictorul era îmbrăcat în hlamida lui Dante; veselie lui era amară, căci nu se vindecase cu desăvîrșire de vechile sale « ira e sdegno ». Singuratic și gînditor, el medita cum să dea mai bine glas acestora.

Pe cînd doamnele din « lumea bună » sau artistele zglobii oferă pictorului numai vanitatea și cochetăria lor, lăsînd brazde amare în sufletul său, în viața lui Delacroix apare o ființă modestă, dar sublimă. Numele ei este Jenny Marie Le Guillou și calitatea ei, femeie de serviciu.

În 1835, Delacroix se mută de pe cheiul Voltaire în strada Marais Saint-Germain nr. 17 (actuala stradă Visconti), acolo unde Balzac își tipărise primele sale opere și iubise pe « îngerul lui », pe doamna de Berny. Pictorul caută o femeie care s-o înlocuiască pe bătrîna lui bucătăreasă. Soții Pierret îi recomandă atunci o bretonă care venea la ei cu ziua: este Jenny Le Guillou. Femeia are tipul rasei sale: chip frămîntat, săpat parcă în rocile peninsulare. Purtarea ei este aspră, ca și durele ei trăsături. Dar sub învelișul acesta de piatră se ascunde un suflet învăpăiat.

Jenny nu avusese noroc în viață. Muncise de mică, pierduse un copil, rămăsese singură cu brațele ei, și acum, la aproape patruzeci de ani, lucra din răsuputeri. Îndată ce intră în serviciul lui Delacroix, ea, cea simplă și cea umilă, ghicește mai repede și mai bine decît rafinatele femei de lume cîta amărăciune și dezamăgire se ascunde sub dandysmul distant al « stăpînului », cum îl numea ea. Și atunci, din singurătatea ei și din singurătatea lui, din umilința ei și din geniul lui, din devotamentul ei încăpățînat și din larga lui înțelegere, se silește să facă o comunitate intemeiată numai pe omenie.

Timp de douăzeci și opt de ani, Jenny La Guillou îl va servi pe Delacroix ca o sclavă, ca o soră și ca o mamă. Pasiunea ei este curată, sufletul ei este simplu, mintea ei

înflorește la căldura geniului lui Delacroix. Căci pictorul, atît de ironic, de acuns, ba chiar de duplice și de egoist în relațiile sale mondene, se face încrezător, deschis și omenos cu femeia aceasta de care orgoliul și pudoarea lui mereu rănite n-au nevoie să se ferească.

Cînd cumplita boală, apărută cîndva, în tinerețe, pe drumurile Tourainei se va ivi din nou, Jenny îl va îngriji pe Delacroix și-l va apăra împotriva prietenilor și împotriva lui însuși. Femeia înțelege de minune că el are nevoie de liniște și de odihnă. Atunci începe să alunge musafirii nesuferiți, după plecarea cărora «stăpînul» tușește și are căldură. «Nu este acasă», răspunde Jenny, de cîte ori vreun vizitator îl caută pe Delacroix. Pictorul cîteodată se supără, alteori este mulțumit, totdeauna sfîrșește prin a rîde, fericit de această afecțiune primitivă și geloasă, el care năzuise totdeauna să inspire un sentiment trainic și nu-l aflase nicicînd, nicăieri.

În curînd, Jenny îl izolează pe Delacroix. Îl rupe în bună parte și de prietenii lui, de Pierret de pildă, care era devotat și credincios. Orice pasiune — chiar și cea mai curată — este exclusivă și despotică. Pentru că îl iubește, Jenny îl vrea pe marele ei om numai pentru ea. Și, în schimb, Jenny nu-i oferă lui Delacroix decît un suflet credincios.

Pictorul primește darul, el care fusese douăzeci de ani și mai bine, de la moartea mamei sale, atît de singur. În curînd, Delacroix nu se va mai despărți de Jenny Le Guillou. În căsuța de la Champrosay, unde doamna de Forget n-are răbdare să stea, Jenny tropăie de colo pînă colo și și mai vede de cîte o treabă, în timp ce Delacroix pictează sau visează. Noaptea, ea nu doarme decît pe jumătate. Se tot scoală ca să mai pună cîte un lemn pe foc: «stăpînul răcește atît de ușor!» La băi merg împreună. Jenny este și ea bolnavă, are reumatisme. Delacroix o îngrijește, se îngrijorează. Apoi, încetul cu încetul, se obișnuiește să-i arate tot, pînă și scrisorile pe care le primește și le comentează împreună cu ea. Lui Jenny i se pare că nimeni n-are pentru Delacroix atîta admirație cîtă merită acesta; de aceea puțini sînt oamenii care sînt bretoni pe plac. Curînd Delacroix îi cere părerea și despre lucrările sale. Jenny are bun-simț popular și gustul sigur al țaranului care merge instinctiv către frumos. Pictorul i-a făcut între timp și

educația artistică. A dus-o la Luvru, i-a explicat splendoarea tablourilor lui Rubens, misterul celor ale lui Rembrandt, și pînă și sculpturile asiriene . . . Jenny pregătește paleta «stăpînului». Ea vorbește acum într-un limbaj de atelier: este cu tot sufletul alături de «coloriști», în lupta acestora cu «desinatorii».

Viața marelui om și a femeii simple se va scurge astfel încet, unul alături de celălalt. Cînd va bate ceasul pentru Delacroix, la căpătîiul lui se va afla Jenny. Cu mîna în mîna ei își va da el sufletul. Și ea, rămasă fără rost, îl va urma în mormînt cu șase luni mai tîrziu. Jenny Le Guillou fusese și ea artistă, scrisese și ea un poem: poemul fidelității.

Dragostea nu fusese, după cum am văzut, prea generoasă față de Delacroix. Scurte ametele ale tinereții, avînturi repede dezamăgite ale maturității, o amiciție cu străfulgerări de dorinți, o legătură mai degrabă convențională decît pasionată, cam aceasta fusese totul, și acest tot nu era mare lucru. El nu putea mulțumi sufletul lacom de absolut al artistului. Baudelaire, care l-a cunoscut bine pe Delacroix, spune într-un rînd că «cu mult înaintea morții sale, pictorul eliminase din viața lui femeia. . . el o considera ca pe un obiect artistic, delicios și capabil de a excita spiritul, dar unul neascultător și tulburător care, dacă/i încredințezi inima ta, îți mănîncă timpul și puterile. Mi-aduc aminte — continuă Baudelaire — că odată i-am arătat o femeie al cărui chip era de o frumusețe originală și melancolică. Delacroix recunoscuse că era frumoasă, dar îmi spuse rîzînd sarcastic: „Cum crezi că o femeie poate fi melancolică?“ »<sup>1</sup>

Astfel, ferit în bună parte de «durerile iubirii» de către misoginismul său, Delacroix, ascetul picturii, se poate consacra în întregime acesteia. Abia întors în Franța după călătoria din Maroc, îl așteaptă o plăcută surpriză. Vechiul său admirator, Adolphe Thiers, ajuns ministru al Lucrărilor Publice, îi încredințează o comandă de mare importanță: împodobirea Sălii Tronului din Camera Deputaților.

<sup>1</sup> Baudelaire, *op. cit.*, T. II, pag. 32.

Comanda aceasta face vîlvă. În *Constituționalul*, jurnal trecut în opoziție, apare următoarea notă: « Închipuiți-vă cine a fost ales pentru a împodobi o sală întreagă în Palatul Camerii Deputaților! Un pictor nepăsător de gloria sa, nesigur în ce privește opera lui, care n-a prezentat decît simple schițe și indicații ale intențiilor sale! Unui asemenea artist i se ncredințează una dintre cele mai mari comenzi de pictură monumentală ce urmează a fi executată în zilele noastre! Răspunderea este mai mult decît angajată; s-ar putea ca ea să fie compromisă. »<sup>1</sup> Obiecțiile presei nu constituie singura dificultate pe care o întîmpină Delacroix. Încăperea nu este nici ea propice unei decorări murale. « Salonul Regelui » are trei pereți întrerupți de cîte o fereastră și un al patrulea ocupat de o ușă. Ferestrele dau pe o galerie, deschisă la rîndul ei pe o curte interioară, astfel încît încăperea este întunecoasă. În centrul plafonului se află un luminător care, prin contrast, întunecă spațiul dimprejur. Problema este grea, atmosfera încărcată, răspunderea foarte mare. Delacroix nu se descurajează totuși. El caută acestor dificultăți o soluție și după o grea cumpănă, o găsește. Iată la ce hotărîre se oprește: va picta pe plafon patru figuri alegorice, înscrise în patru dreptunghiuri: *Justiția, Industria, Agricultura și Războiul*. Sub acestea va alarga o friză continuă care va cîntărea Sala Tronului; ea va înfățișa scene corespunzătoare alegoriilor de pe tavan. În sfîrșit, spațiile pline dintre uși și ferestre urmează a fi împodobite cu mari figuri în alb și negru (en grisaille). Sînt *Fluviile Franței, Mediterana și Oceanul*.

Înainte de a începe această dificilă lucrare, Delacroix simte nevoia să se reculeagă și să mediteze. În acest scop, el pleacă la Valmont, vechea mînăstire, unde, copil, alergase prin gropnițele romantice și cercetase ascunzișurile lor. Acum visarea lui are o temă anume: marii pereți goi ce se cer împodobiți. La un moment dat începe să facă exerciții. Vrea să încerce să picteze frescă, tehnică pe care n-o practicasese pînă atunci. O primă încercare dă greș. O a doua reușește mai bine. Astăzi încă pe coridoarele mînăstirii se pot vedea trei fresce de Delacroix: un *Anacreon*, o *Leda* și un *Bacchus*.

Culorile sînt perfect conservate, formele armonioase, gracie și de un clasicism alexandrin. Delacroix le pictează inspirat de acel dulce umanism care lîmpinșese odinioară să traducă idila lui Virgiliu *Despre Gallus*. Pe cînd se afla la Valmont, Delacroix scrie prietenilor săi. Datorită acestor scrisori cunoaștem modelele pe care Delacroix și le alege. Numele lui Veronese și al lui Tiepolo revin mai des sub pana lui. Și Zurbarán îi place, excesiva sensibilitate a spaniolului frenetic. « Zurbarán — scrie pictorul lui Villot<sup>1</sup> — are ceva pătrunzător care lipsește scumpilor noștri Venețieni » (4 octombrie, 1834). Și apoi, în aceeași scrisoare, o frază semnificativă: « Te felicit că iubești antichitatea; ea este izvorul tuturor lucrurilor ».

Nu numai concepția generală a lucrării sale îl preocupă pe Delacroix, dar și tehnica ei. Pictorul discută cu Villot avantajele frescei: « obligația de a face totul dintr-o dată — spune Delacroix — excită spiritul adormit de leneșă pictură în ulei. Cea mai mare nenorocire a mea de altfel este că stric prin reveniri ceea ce fac dintr-o dată . . . Aceasta ar fi unul dintre avantajele frescei, unde se admite un anumit dezacord între părți. Susțin că numai astfel se poate dezvolta tot *idealul*<sup>2</sup> pe carel comportă marea pictură sau, mai bine zis, aș fi înclinat să admit că amîndouă genurile (fresca și pictura în ulei) sînt două arte tot atît de frumoase una ca cealaltă, dar că au cerințe complet opuse. Vom mai discuta despre toate acestea, căci am reflectat mult și am ajuns să cred, cu *părere de rău*<sup>2</sup>, că este îndrăzneț a face pictură în ulei fără a consulta mult natura, în timp ce fresca nu cere acest lucru ».

La Delacroix, artist cerebral, tehnica este dominată de idee și subsumată ei. Cînd, în rîndurile de mai sus, pictorul face deosebire între exigențele frescei și acelea ale picturii în ulei, vedem cum întregul stil al acestor două genuri este pus în discuție. În timp ce, după părerea discutabilă a lui Delacroix, fresca suportă o tratare idealistă, uleiul cere neapărat un realism solid. Afirmația aceasta, făcută în scrisoarea către Villot, este

<sup>1</sup> Villot (Frédéric), gravor (1809—1875), conservator al muzeului Luvru, prieten cu Delacroix.

<sup>2</sup> Subliniat de Delacroix.

rezultatul unor lungi meditații. Să n-o uităm, căci ea își va face drum în mintea și în sufletul pictorului. Azi, subțire izvor de munte, mâine ea se preschimbă într-un torent năvalnic ce va transforma pictura și va influența întreaga artă europeană.

Din scrisorile anului 1835 aflăm progresele pe care le face lucrarea. Știm că Delacroix muncește luni de-a rândul la șantierul de la Palatul Bourbon. A renunțat la frescă, cu toate avantajele pe care ea le prezenta. Nu se poate decide, el, chinuitul, să nu revie, să nu caute. A optat pentru o pictură în ulei mată ca și tempera, aplicată pe o pânză lipită pe zid. Lucrează pe schelă, adeseori culcat cu fața în sus. Când este prea obosit, coboară, se plimbă în sus și în jos ca să se mai dezmoștească și apoi prinde a cînta ca în tinerețe, când o aștepta, pitulat sub scară, pe Elisabeth Salter. Cîntă din gură și din ghitară. Cîntecul l-a mai odihnit. Poate reîncepe. Se urcă iarăși pe schelă. La capătul unei zile de lucru este palid ca ceara și mai obosit decît un războinic ieșit dintr-o cruntă bătălie. Dar oboseala aceasta nimeni nu trebuie s-o bage în seamă. A doua zi, munca reîncepe. Pictura nu este nici pe departe gata. Abia în februarie 1837 s-ar părea că lucrarea merge spre sfîrșit. Delacroix îi scrie atunci prietenului său Thoré, unul dintre cei mai inteligenți și mai comprehensivi critici de artă ai vremii și mare admirator al său: « Vrei, începînd de miercuri, să alegi o zi pentru a vedea lucrarea mea de la Camera Deputaților? . . . În ce mă privește, las orice cochetărie deoparte și declar că sînt mulțumit ».

De data aceasta, pare că și lumea a început să înțeleagă și sînt mulți care sînt « mulțumiți ». Thiers, entuziasmat, e gata să-i comande lui Delacroix toate picturile menite să împodobească Camera Deputaților. Guvernul cade, însă, și un ministru mai prudent împarte comanda. Lui Delacroix îi revine numai biblioteca Palatului Bourbon. Peste doi ani, în 1840, pictorului i se încredințează împodobirea bibliotecii Senatului și alte comenzi de seamă. Delacroix începe lucrările abia în 1841, și ele vor fi terminate cu mult mai tîrziu. Astfel fiind, operele acestea fac parte din evoluția ulterioară a artistului, aceea despre care vom vorbi în capitolul următor.

Acum să privim Salonul Regelui. El strălucește de culoare și viață. Viață și alegorie? Noțiunile par a se opune. Dar nu la Delacroix. Căci pentru Delacroix, alegoria clasică nu este o formulă moartă; el o tratează, dimpotrivă, cu mijloace aproape realiste. În perioada lui romantică, Delacroix se lăsase furat de visurile sale. De când a început să se lupte în sinea lui cu romantismul, pictorul deschide ochii din ce în ce mai mari asupra realității înconjurătoare. Din atenta ei examinare ies uriașii michelangelești pe care-i pictează acum, femeile asemănătoare *Noapții* de pe mormîntul *Medicișilor*. Ca să-i picteze, Delacroix a ales uleiul care te silește « să consulți mult natura ». Și cînd o consulți, natura îți dă lecții de seninătate și echilibru. Dar seninătatea și echilibrul se ciocnesc la Delacroix cu firea lui neliniștită și cu deprinderile pe care « frenezia » romantică i le-a sădit în suflet. Și de aceea, artistul trăiește anii aceștia în miezul marilor întrebări.

Ca și cum o muncă atît de istovitoare nu i-ar fi ajuns, Delacroix, în toți anii aceștia, pictează și alte nenumărate pînze. Unele gigantice ca *Bătălia de la Taillebourg*, *Dreptatea lui Traian* sau *Cucerirea Constantinopolului*, altele mai mici, dar nu mai puțin importante, ca vestitele portrete ale lui *George Sand* și *Chopin*. Europa nu mai văzuse desfășurîndu-se o producție atît de bogată și de măreață de pe vremea marilor venețieni.

Să spicuim din ea numai cîteva momente. Prima compoziție din această perioadă asupra căreia am dori să ne oprim o clipă este *Bătălia de la Taillebourg*, expusă la Salonul din 1837. Imensul tablou, astăzi la Versailles, a trezit, ca toate operele lui Delacroix, furia nepricepuților. Pe o pînză de 4,65 metri pe 5,43 metri artistul pictează unul dintre « măcelurile sale ». Iată descrierea tabloului făcută chiar de Delacroix în catalogul Salonului din 1837: « Ludovic al IX-lea trece cu avînt podul de la Taillebourg, peste râul Charente. Urmărit de numai cîteva oameni, el se trezește înconjurat de către armata engleză. Francezii, văzîndu-l pierdut, se aruncă în urma lui, dar, prea grăbiți, se nghesuie șiși încurcă singuri drumul. Unii trec chiar înot râul pentru a-i veni în ajutor. Strădaniile lor sînt, în sfîrșit, încoronate



cu succes. Foloasele strălucitei bătălii sînt considerabile ». Baudelaire spune odată că « pictura lui Delacroix este întocmai ca natura, are oroare de vid ».<sup>1</sup> Cînd privim astăzi imensa pînză de la Versailles, ceea ce ne uimește este chipul în care Delacroix folosește spațiul. Fiecare punct al acestuia este ocupat și în fiecare o imagine a violenței dureroase ne face să tresărim ca o întrupare neașteptată a obsesiilor și temerilor noastre. Bătălia de la Taillebourg — astfel cum o vede Delacroix — nu pare a fi numai una dintre bătăliile istoriei. Ea este lupta însăși a vieții dominate de legea junglei. În vălmășagul acesta cumplit, fiecare se apără cum poate, se apără lovind. Regele Ludovic, Sfîntul Ludovic, pe calul lui alb, ridică brațele și se pregătește să izbească din răsuputeri cu ghioaga. Răniți de moarte, soldații mai țin tesc încă și arcașii trag cu priviri de nebuni. Théophile Silvestre spune că în această pînză « Delacroix duce pînă la capăt violența inimii și a mîinii ».<sup>2</sup>

Strălucitoare ca un vitraliu împodobit cu rubine, smaralde și safire, mai ales safire, pînză lui Delacroix întîm pină, ca toate lucrările pictorului, ironiile bieților proști. « Un Rubens neizbutit », spune ziarul *Le Temps*. « Nu se ved epodul ». obiectează un altul. Stendhal ia și el cuvîntul: « Bătăliile lui Delacroix ar fi uimit pe Giotto ». Este omagiul adus de un geniu unuia dintre semenii săi.

Este ciudat cum prostia nu dezarmează! Trei ani mai tîrziu, în 1840, Delacroix va expune o altă pînză uriașă, astăzi la Muzeul din Rouen: *Dreptatea lui Traian*. Tema este luată din *Divina Comedie*. Împăratul Traian își amîină plecarea la război pentru a face dreptate unei văduve care-i aduce copilul său ucis. Subiectul este clasic și Dante îl luase la rîndul lui din Dion Cassius. Delacroix îl tratează romantic și tocmai acest decalaj între alegerea făcută și chipul cum se comportă față de ea ne indică destul de bine contradicțiile momentului. Compoziția este asimetrică. Coloana din stînga face pandant unui arc în plin cintru ce se află la dreapta. Asimetria aceasta rupe impresia de echilibru. În primul plan se află corpul cadaveric și descompus al copilului

<sup>1</sup> *Variétés critiques*, Crès, Paris, t. I., pag. 30.

157 <sup>2</sup> *Les Artistes français*, Crès., Paris, t. I, pag. 40.

pe care mama îl arată împăratului cu un gest frenetic de deznădejde. Împăratul își oprește brusc calul: acesta se ridică, violent, în două picioare. Pe cerul albastru-turchin flutură, bătute de vijelie, stindarde portocalii. Pe tot tabloul se află presărată o recuzită barbară de acvile, balauri, gheare și totemuri. Reflexe de foc și de sânge joacă peste toată pânza.

Tabloul produce un adevărat scandal. Opinia publică se împarte în două tabere. Mai târziu, în 1855, când patimile se potolesc, Baudelaire scrie: « *Dreptatea lui Traian* a fost odinioară ilustrată de micile glume ale d-lui Karr, omul cu bunul-simț de-a doua mână, care și-a bătut joc de calul trandafiriu, ca și cum n-ar exista cai al căror păr ar bate în roz ». În timp ce Alphonse Karr își bătea joc de calul lui Traian și găsea că împăratul seamănă « cu un măcelar zmîngălit cu roșu cărămiziu », în *Revue Poétique*, un cronicar spunea că *Traian* înseamnă pentru pictură ceea ce *Hernani* a însemnat pentru teatru. Cu toate conflictele interioare ale lui Delacroix, opinia publică îl anexa, după cum vedem, romantismului. Mai târziu, în *sa Istorie a Romantismului*, Gautier va interpreta foarte bine adevăratul sens al dialogului clasic-romantic la Delacroix. « Pictorul — spune Gautier — înțelegea antichitatea întocmai cum o înțelegea Shakespeare în *Antoniou și Cleopatra*, *Iuliu Cezar* sau *Coriolan*. El introducea flacără, mișcare, strălucire și o anumită familiaritate puternică, de un efect irezistibil. Pe aceste subiecte, osîndite pînă atunci unei împietririi de basorelief, el răspîndește magiile culorii și face să se urce purpura vieții în palidele vine ale marmurii »<sup>1</sup>. *Cucerirea Constantinopolului de către Cruciați* (1841) este și ea o întoarcere la întunecatul Ev Mediu: Taillebourg, 1242, Cucerirea Constantinopolului, 1204. În prima dintre aceste pînze, măcelul, în cea de-a doua, sfîșietoarea tristețe a victoriei clădită pe moarte. Baudouin, contele Flandrei, Dandolo, dogele Venetiei, ducele de Montmorency, marchizul de Montserrat, ducele de Blois, șefii Apusului, străbat răsăriteanul oraș învins. Pe cerul înnorat flutură stindarde roșii. La umbra lor, cruciații merg călări, pe cai mari și grei care calcă peste leșuri și lovesc cu copitele trupuri plăpînde

<sup>1</sup> *Histoire du Romantisme*, Charpentier, Paris, 1874, pag. 213.

sau voluptoase. E poporul năpăstuit, fata blondă aplecată peste cadavrul mamei încă tinere, bătrînul îngenucheat care cere milă. În fund, strălucește cetatea albă; ea pare a se întinde infinită, întocmai ca marea ce o prelungește într-un albastru uimitor, mătăsos și adînc. Lumina este vînată și tristă, tristă ca fața învingătorilor care au înțeles grozăvia măcelului și zădărnicia victoriei. Delacroix a fost învinuit de a fi făcut o operă emfatică și teatrală. Baudelaire răspunde: «da, este adevărul emfatic al gestului în marile împrejurări ale vieții». Și mai este ceva: este oboseala cumplită care urmează marilor crize, tensiunii supreme, este dorința de pace, de seninătate, de echilibru a unui suflet neliniștit care caută certitudini. René Huyghe, în cartea sa *Dialogue avec le Visible*, spune că «Cruciații sînt crepusculul crimei; o dată cu ei, fluviul de sînge se încheagă».<sup>1</sup>

Pictorul aspiră într-adevăr în anul acesta, 1840, către marea creație fecundă și calmă. El năzuiește să iasă din vârtejul romantic. Călătoria lui în Belgia și Olanda l-a pus încă o dată în contact cu Rubens. Acum, în 1840, el copiază unul dintre tablourile pictorului flamand: *Mimnea Sfîntului Benedict*. Louis Hourticq a studiat comparativ cele două pînze, care se află astăzi, una alături de cealaltă, la Muzeul din Bruxelles. Criticul de artă conchide subliniind «slăbiciunile modernului cînd îl compari cu siguranța maestrului flamand».<sup>2</sup>

Este aici o nedreptate pe care e de mirare că a comis-o Hourticq. Fapt este că, atunci cînd privim astăzi oricare dintre tablourile lui Rubens și ale lui Delacroix la Luvru, constatăm că orice paralelă între cei doi pictori nuși are rostul de a fi; uimitor este de asemenea faptul că Delacroix s-a socotit toată viața un discipol al pictorului baroc. Ce ne izbește într-adevăr cînd privim operele unuia și ale celuilalt este nu deosebirea de dimensiuni dintre acești doi uriași ai picturii, ci diferența foarte mare a spiritului care-i animă și a tehnicii lor picturale. Pe cînd Rubens întrebuințează culori simple pe care le așează pe pînză în mari pete egale, expresie a senzualității lui robuste și calme, nestrăbătută de nici un fior și de

<sup>1</sup> *Op. cit.*, Flammarion, Paris. 1955, pag. 228.

<sup>2</sup> V. Louis Hourticq, *Rubens et Delacroix*, *Rev. de L'art Ancien et Moderne*, 1909, pag. 288.

nici un demonism, Delacroix umple pînzele sale cu mici tușe nervoase; culorile, astfel învecinate, compun o suprafață scînteietoare, cu luciri crude și tulburi, echivalentul foarte exact al sentimentelor care-l însuflețesc pe pictor: rebeliune, deznădejde, suferință.

Și cum n-ar fi astfel? De la Rubens și pînă la Delacroix au trecut două veacuri. Certitudinile pe care primul le posedă s-au spulberat pînă cînd cel de al doilea a luat pensula în mînă. Rubens credea cu sinceritate în perenitatea monarhiei absolute; el servea pompa iezuită și preamărea vanitatea bancherilor flamanzi și a femeilor lor, abundente și placide. Apoi însă urmaseră revoluțiile. Omenirea cucerise prin durere noi etape în drumul spre adevăr și dreptate. Ea își pusese grave întrebări; unora dintre ele le răspunsese, altele rămăseseră deschise. Acestea chinuiau pe « fiii secolului », ele constituiau « răul veacului », pe ele și le pune modernul Hamlet, Eugène Delacroix.

« Geniile austere care pătrund în abisurile sufletului și pictează mai degrabă latura cumplită și patetică a vieții se bucură de o influență mai restrînsă și sînt adeseori tăgăduite. Violența și ciudățenia năzuințelor lor le izolează de simțămintele comune și fac ca înseși calitățile pe care le au să constituie obiectul unor veșnice discuții », spune într-un rînd Delacroix în *Jurnalul* său. Izolarea este fenomenul tipic al existenței lui Delacroix. Ea este rezultatul amărăciunii artistului și forma sa de protest împotriva unei lumi rapace și nesătule; o formă de protest incompletă și searbădă, radical deosebită de marea solidaritate umană care face din Hugo, de pildă, un permanent « ecou sonor » așezat în centrul Universului. Dar soarta aceasta amară Delacroix și-a ales-o singur, atunci cînd nu s-a hotărît să rupă cu o lume pe care o disprețuia, dar care îi măgulea anumite deprinderi și gusturi. Și de aceea pictorul este prin excelență un om singur. Și un om singur este un om neliniștit, mereu la pîndă, mereu cercetînd orizontul ostil al vieții, mereu punîndu-și întrebări. Delacroix este, de-a lungul anilor, un om ce sentrează.

Era firesc ca în aceste condiții el să fie atras de către cel mai neliniștit dintre eroii literaturii: de către Hamlet.

Shakespeare fusese — după cum am văzut — marele maestru al romantismului. În abundența lui barocă, unde frumosul și urâtul, sublimul și grotescul stăteau alături, romanticii aflau izvorul însuși al inspirației lor. Ciudat este faptul că Delacroix revine la Shakespeare tocmai în clipa când, cel puțin teoretic, el se desparte de romantism. El revine la Shakespeare tocmai când se va apropia de Racine. Și revenirea aceasta se face prin Hamlet, prin eroul întrebător.

În 1828, Hamlet îi inspirase lui Delacroix o litografie. În 1859, cu patru ani înaintea morții sale, el mai pictază un mic tablou cu acest subiect. Timp de treizeci de ani neconținut, revine la tema lui *Hamlet*. Vremea când preocuparea aceasta devine mai constantă sînt anii 1834—1843, epoca în care pictorul face șaisprezece litografii, două tablouri în ulei și nenumărate desene cu acest subiect. În toate aceste lucrări, Hamlet este un personaj unic și are același chip, fință aievea pusă în împrejurări deosebite și schimbîndu-și, în legătură cu ele, doar expresia și atitudinea.

Să încercăm a descrie numai una dintre aceste întrupări, pînza intitulată *Hamlet și Horațio la cimitir* (1839). Tabloul ilustrează vestita scenă din actul V, când Hamlet și Horațio privesc cum groparii aruncă o tigvă: «Hîrca asta, domnule, e a lui Yorick, măscăriciul regelui — îi spune un gropar lui Hamlet. Dă-o înapoi!» răspunde Hamlet, luînd hîrca în mînă. Vai, bietul Yorick! L-am cunoscut, Horațio. Era un om plin de haz și de o minunată fantezie. De mii de ori m-a dus în cîrcă și acum cît mi se îngrozește mintea! Aci se deschideau buzele, pe care le-am sărutat de atîtea ori. Unde sînt poznele, tumbele, cîntecele? Sclipirile acelea de veselie, care stîrneau hohote la masă . . . »

Pe erou, Delacroix îl înfățișează în clipa când groparul îi arată tigva. Subțirea făptură a lui Hamlet pare cuprinsă de groază. Trupul, învăluit într-o largă pelerină neagră, schițează un gest ușor de îndepărtare; capul însă se apleacă, atras de hîrca oarbă. Chipul este acela al unui androgin, femeie sau bărbat, șovăială a naturii, întrebare pe care ea și-a pus-o. Obrazul lui Hamlet este palid, ochii mari, cercănați de nesomn. Toată fința sa pare ușoară, aeriană, ca pana beretei lui, lungă pană de struț, prin care simțim cum trece vîntul.

Alături de Hamlet stă Horațio, solid, greoi, sangvin, om al cărnii și al pământului, simplu și cinstit, dar limitat precum conturul dur al obrazului său care nu se pierde, ca acela al lui Hamlet, pe fundalul vaporos al cerului înnoat.

În 1843, Delacroix face pe aceeași temă o litografie. Hamlet schițează în aceasta un gest mai energic și mai bărbătesc. Chipul lui este însă același, căci modelul nu s-a schimbat. El este doamna Pierret, soția prietenului lui Delacroix. Și e interesant de observat că pentru a întrupa pe acest erou de predilecție al visurilor sale, pe acest *alter ego*, Delacroix a ales o femeie.

Hamletul lui Delacroix seamănă cu modelul care i-a pozat pictorului; el seamănă cu tânărul anului 1821, acela sub portretul căruia Delacroix scrisese numele lui Ravenswood, dar care-l înfățișa pe el, Eugène; el mai seamănă în sfârșit cu «tânărul elegant și plăpînd, cu tenul de o paloare măslinie, părul bogat și negru, buzele subțiri întinse peste niște dinți minunați», evocat de Théophile Gautier în a sa *Istorie a Romantismului*<sup>1</sup> și care nu este altul decît Eugène Delacroix.

Căci atunci cînd Delacroix desenează, sapă în piatră sau pictează imaginea lui Hamlet, sigur este că se figurează cu nesaț pe sine. Întocmai ca eroul lui Shakespeare și el se întreabă:

A fi sau a nu fi: iată întrebară.  
 E oare mai de laudă să suferi  
 În sine a ta săgețile și praștia  
 Norocului vrăjmaș, sau mai degrabă  
 Să te nărmezi în fața unei mări  
 De zbucium și prin luptă să o răpui?  
 Să mori, să dormi . . . nimic mai mult. Să știi  
 Că printr-un somn poți pune odată capăt  
 Durerii sufletești și atîtor chinuri  
 Că s-a partea cărnii, iată o ncheiere  
 Spre care năzuim. Să mori, să dormi;  
 Să dormi poate visînd? Aci stă totul.  
 Ce vise-n somnul morții poți visa  
 Cînd am scăpat vremelnice strînsori?  
 E tocmai ce ne ndeamnă a pregeta,

<sup>1</sup> *Op. cit.*, Charpentier, Paris, 1927, pag. 202.

Și aici se află și acea doială  
Ce dă restriștii o viață atît de lungă ».<sup>1</sup>

Dar monologul acesta, Delacroix îl rostește în cea mai desăvîrșită taină. Șovăielile, chinurile și durerile sale nimeni nu trebuie să le afle. « O bucurie cel puțin mi-a rămas printre necazurile mele — spune el — aceea că nimeni nu poate citi pe chipul meu nici durerile și nici dorințele mele. Nu mă tem nici de invidie, nu mă bucur nici de zadarnicele laude . . . ci merg singur pe drumuri neumbrate. »

Dar singurătatea este fructul amar al tristei confruntări cu minciuna și cu disprețul; ea e ultima redută romantică pe care o mai apără Delacroix. Curînd pictorul va nfrînge în sufletul său romantismul. El va lua atunci calea dreaptă și luminată unde va întîlni mai întîi seninătatea clasică și apoi robustețea realistă.

## VII. TRIUMFUL LUI APOLLO

Paganisme immortel, es-tu mort? On le dit.  
Mais Pan tout bas s'en moque et la Sirène  
en rit.<sup>1</sup>

SAINTE-BEUVE

După vârtejul tinereții, viețile izbutite cunosc dulcea  
tihnă a maturității senine. Goethe depășise epoca  
de *Sturm und Drang* și ajunsese să se odihnească în olim-  
pianism. Chateaubriand alinase melancolia lui René în  
vanitățile puterii și ale diplomației. Delacroix ancorează  
greu în apele liniștite ale unui port. Barca sa, precum  
*Barca lui Dante*, plutește mereu pe fluviile infernale; ea  
va atinge într-un târziu cetatea Dité. Cu câțiva ani înaintea  
morții sale, în 1855, pictorul, improșcat de batjocuri  
și ură, spune unor prieteni: « astfel am fost toată viața,  
dat pradă fiarelor ».

În anul 1842, Delacroix are motive să fie mulțumit.  
Succesul Salonului Regal îi adusese noi comenzi: în  
septembrie 1838, Biblioteca Camerei Deputaților, în  
aprilie 1840, Biblioteca Senatului, în toamna aceluiași  
an, capela Saint-Denis. Pentru a îndeplini aceste mari  
lucrări, Delacroix avea nevoie de o echipă de elevi care  
să-l ajute. Iată-l așadar profesor. Pictorul deschide un  
atelier într-un vechi hangar din strada Neuve-Guil-  
lemin. Printre tinerii ucenici într-ale artei, evenimentul  
face senzație. Numeroși băieți vin să se înscrie. Cele două

<sup>1</sup> Nemuritoare vremuri păgîne, muritați? Se zice.  
Dar Pan în șoapte rîde și rîde și Sirena.



scriitoare, George Sand și Marcelline Desbordes-Valmore, își trimit și ele fiii, pe Maurice și pe Hippolythe. Vin și tineri pictori din provincii îndepărtate, între alții trei meridionali din Provence și Gasconia: Pierre Andrieu, Louis Planet și Lassalle-Bordes. Aceștia vor fi principalii colaboratori ai maestrului în marile lucrări ce aveau să înceapă în anul 1841.

Delacroix se pune pe lucru cu grabă și avînt. În atelierul activ și fremătător ca un stup, maestrul schițează. Băieții măresc pe cartoane schițele la proporțiile zidurilor. Delacroix corectează, îmbunătățește. Apoi, fie pe pînze ce urmează a fi lipite pe perete, fie chiar pe tencuiala proaspătă, ucenicii fac desenul și îl umplu cu culorile indicate de schița colorată de la care au pornit. Delacroix sfîrșește lucrarea dîndu-i însuflețirea și scînteierea a căror taină el singur o păstrează.

Dar iată că atunci cînd lucrul abia a început, cînd umbre mari au prins să se proiecteze pe ecranul închipuirii lui, pictorul se îmbolnăvește. E mai întîi o răgușeală ciudată și tenace, o tuse mărunță și uscată, o febră care-i înroșește pomeții palizi și obrazul măsliniu. Doctorii spun că-i o « laringită ». Delacroix își recunoaște boala ca pe o veche prietenă: e tuberculoza tinereții sale, boala secolului, boala romantică prin excelență. Munca îndîrjită a ultimilor ani a redeschis vechea plagă și acum ea vine să tulbure ceasurile acestea ce păreau a fi în sfîrșit fericite.

Scăparea stă în liniște și tăcere. Pictorul, înspăimîntat, fuge din Paris. El se duce mai întîi undeva la țară, la Frépillon, la rudele sale Riesener. Apoi, în iunie 1842, la George Sand, la Nohant, în Berry.

Nohant este un colț al fericirii. În casa plăcută, cu camere mari, locuiesc George cu Chopin. Legătura lor durează de trei ani. Ea are acum aspectul unei căsătorii fericite. Chopin, marele bolnav, se odihnește în brațele materne ale lui George. Acesteia îi place să ocrotească geniul visător al lui Frédéric. În jurul lor se află copiii lui George, Maurice, desenator și poet, Solange, fată măricică și frumoasă, în preajma căreia roiesc tinerii artiști ai romantismului. Vom vedea că idila aceasta nu va dura mult. Acum, însă, în 1842, ea se află în clipa ei cea mai dulce și Delacroix îi absoarbe parfumul o dată cu acela al fînețelor și al florilor de la Nohant.

Pentru Delacroix centrul acestei fericiri îl constituie Chopin. Chopin este marea revelație, omul minunat care-i încântă viața. Bolnav de plămîni ca și Delacroix, mult mai bolnav chiar — Chopin va muri la treizeci și nouă de ani — acela pe care Heine îl numea « Rafael muzicii » seamănă din multe puncte de vedere cu Delacroix însuși. Ca și acesta, Chopin are o sensibilitate foarte vie, foarte vulnerabilă, pe care, din pudoare și temere, o ascunde sub un perete de gheață. Rezerva aceasta este luată de către mulți drept o afectare; Chopin este, ca și Delacroix, acuzat de a fi « un dandy ». El nu e, efectiv, decît un om fremătător, chinuit, căruia i s-ar potrivea vorbele spuse de către Baudelaire despre Delacroix: « un mare geniu, bolnav de geniu ».

Pe Delacroix îl încântă Chopin și-l încântă și muzica lui Chopin. Este muzica astfel cum ar fi concepută și el, impresii și visări notate în prospețimea și imediatitatea lor. Este o muzică ce o continuă pe aceea a lui Mozart, zeul lui Chopin și al lui Delacroix, atît de deosebită de măreția constructivă a lui Beethoven.

Uneori Chopin se așază la pian și cîntă. « Chopin mi-a cîntat astăzi din Beethoven, divin, face cît toată estetica », notează Delacroix. Și totuși, și unul și celălalt nu-l admiră fără rezerve pe autorul lui *Egmont*. Chopin îl găsește « aspru », Delacroix « incult și ciudat ».<sup>1</sup> Și apoi, îl ascultă și sînt cuceriti din nou de frumusețea lui: « Am vorbit despre Mozart și Beethoven, scrie mai tîrziu Delacroix în *Jurnalul* său. Acesta din urmă are verva mizantropiei și a deznădejdiei, el pictează mai ales natura cum nimeni altul n-a făcut-o. Îl compar cu Shakespeare. Grenier (interlocutorul său) îmi face onoarea să mă pună în categoria acestor sălbatici contemplatori ai naturii omenești. Cred că Beethoven a reflectat în mai mare măsură decît Mozart caracterul modern al artei ca expresie a melancoliei, ceea ce a fost, pe drept sau pe nedrept, numit romantism » . . . (27 februarie 1847). Sau altădată: « Beethoven este romantic într-un grad suprem » (7 martie 1847).

Romantic este și Chopin, și Liszt, care-și cîntă la Nocturne compozițiile și se joacă în parc cu copiii. Romantică și întreaga faptură a Paulinei Viardot-Garcia, a cărei

<sup>1</sup> *Jurnalul*, 7 febr. 1850.

voce pură umple încăperile și parcul din Nohant. La Nohant, orele zboară. «Cînd nu ne întrunim — scrie Delacroix lui Pierret (1 iunie 1842) — ca să jucăm biliard, să ne plimbăm sau să luăm masa, stăm prin camere, citim sau visăm tolăniți pe cîte o canapea. Cîteodată, printr-o fereastră deschisă, se aude muzica lui Chopin, care lucrează alături; ea se amestecă cu cîntecul privighetorilor și cu mirosul trandafirilor: după cum vezi, nu sînt de plîns. Dar viața aceasta este prea dulce. Trebuie s-o plătesc cu muncă.»

Și dintr-o scrisoare următoare adresată lui Villot (14 iunie), aflăm că Delacroix s-a pus pe lucru. Pictează o *Sfînta Ana* pentru biserica satului. O țarancă îi pozează. George îi citește, în timp ce el lucrează, iar pînza a găsit-o stăpîna casei într-un dulap vechi: este o olandă pentru corsete. Maurice, atent, copiază pe maestru. Delacroix mai pictează și flori, florile pe care George Sand nu numai că le iubește, dar știe să le și cultive. «Am văzut pe Delacroix încercînd pentru prima oară să picteze flori — scrie George Sand. Studiase botanica în copilărie . . . dar nu o considerase ca artist; sensul ei nui fu revelat decît în ziua în care începu să reproducă atent forma și culoarea plantelor. Într-o zi l-am surprins în extaz în fața unui crin galben a cărui arhitectură o înțelesese abia atunci. E termenul fericit pe care el l-a întrebuințat. Se grăbea să picteze, văzînd că modelul său, care înflorește în apă, își schimba în fiecare clipă culoarea și atitudinea. I se părea a fi sfîrșit și rezultatul era minunat; dar a doua zi, cînd compară arta cu natura, fu nemulțumit și se apucă să corecteze. Crinul se schimbă cu desăvîrșire. Lobii periantului se îndoiseră în afară, tonul staminelor pălise, acela al florii se închisese, galbenul auriu se preschimbase în portocaliu, codița era mai rigidă și mai dreaptă, foile strînse în jurul tulpinei păreau acum mai înguste. Era și aceasta o armonie, dar alta. În ziua următoare, planta devenise într-altfel frumoasă. Ea se făcea din ce în ce mai arhitecturală. Floarea se usca . . . formele ei deveneau mai geometrice (tot Delacroix vorbește). Pictorul vedea scheletul deservîndu-se și frumusețea scheletului îl fermeca. A trebuit să-i smulg tabloul, căci altfel ar fi făcut dintr-un studiu de floare vie unul de floare de ierbar. Atunci îmi ceru să vadă plantele presate și se îndrăgosti de siluetele

mlădioase și fermecătoare pe care multe spețe le păs-  
trează. Racursurile, desființate de presare, dar res-  
tabilită de logica ochiului, îl izbeau îndeosebi: « Plan-  
tele de ierbar — spunea Delacroix — sînt grația în  
moarte ».<sup>1</sup>

Delacroix petrece la Nohant o lună întreagă. Arta, natu-  
ra și oamenii îi sînt pe plac și-l farmecă. Febra cedează,  
la Paris lucrări mari îl așteaptă. Pictorul ar trebui să  
se simtă fericit. Și totuși în el stăruie o melancolică  
presimțire. Are patruzeci și patru de ani și clopotul  
ultimului ceas s-a făcut auzit. Sunetul lui pare a slăbi,  
dar anii care-i mai rămîn de trăit vor fi otrăviți de  
clinetul acesta, care, cînd se apropie, cînd se depăr-  
tează. Încrederea în viață, și așa atît de șovăielnică la  
Delacroix, a pierit acum cu desăvîrșire; cu ea s-a dus  
și tinerețea. Delacroix are multe clipe sumbre, în  
care-l priveghează doamna cu coasa. « Dacă te resemnezi,  
viața poate fi bună — îi scrie el lui Pierret (22 iunie  
1842); dar și moartea poate fi tot astfel dacă folosești  
aceiași procedeu. »

Începînd din 1842, Delacroix părăsește foarte des Parisul  
și hoinărește prin Franța și chiar și prin țări străine.  
Hotărît să se vindece, el se duce cînd în Pirinei, la  
Eaux-Bonnes, cînd la Ems, în Germania, cînd la Dieppe,  
pe țărmul mării Mîneicii. Oribile stațiuni balneare,  
totdeauna triste și plicticoase. « Întîlnești aci cele mai  
sfîșietoare spectacole, bolnavi ceși scuiță plămînii și se  
tîrăsc în nădejdea de a se însănătoși. Dau baluri și serate  
ca la Paris și fac un zgomot de nedescris la urechile  
muribunzilor cu care locuiesc ușă-n ușă » (Eaux-Bon-  
nes, 25 iulie 1845). Printre bolnavii aceștia, mulți sînt  
pictori. La Eaux-Bonnes se află Roqueplan, care nu mai  
are mult de trăit, tînărul Wickenberg, pe moarte, pei-  
sagistul Paul Huet, Beaume și Devéria, acesta din urmă  
constituind un exemplu încurajator, dat fiind că se  
vindecase.

În concertul acesta de tuse, Delacroix încearcă să  
lucreze. Peisajul de munte nu-l prea inspiră: « Frumusețea

<sup>1</sup> George Sand, *Nouvelles lettres d'un voyageur*, cit. după Escholier,  
*op. cit.*, t., II. pag. 150.

Pirineilor nu poate fi redată în pictură . . . motivele sînt prea gigantice și nu știi cu ce să începi în mijlocul maselor și a multelor amănunte . . . natura aceasta frumoasă îmi este cu desăvîrșire indiferentă ».

Ceea ce îi trebuie lui Delacroix este singurătatea în mijlocul unui peisaj prietenos care să-i ofere indispensabile motive picturale. Acest ideal, el îl aflase încă din 1844, cînd închiriasse în apropierea Parisului, la marginea pădurii Sénart, în satul Champrosay, o foarte modestă casuță. Cu cîțiva ani mai tîrziu o cumpără și petrece acolo din ce în ce mai multe zile.

Căsuța de la Champrosay ocupă un loc de seamă în viața și în creația lui Delacroix. Aci, la gura pădurii de stejar, Delacroix, dacă nu se vindecă, apoi, în orice caz, își alină boala și își prelungește zilele. Singurătatea de la Champrosay e totdeodată amară și dulce. Amară, căci în multe nopți groaza morții se redeșteaptă în sufletul pictorului. « Azi, noapte — îi scrie el doamnei de Forget (15 iulie 1844) — m'am trezit deodată cu o grozavă strîngere de inimă. Mi se părea totul pierdut, mă socoteam cel din urmă dintre nenorociți și mi venea să m-arunc în rîu. Noroc că rațiunea mi-a revenit o dată cu lumina zilei ».

Dulce, căci pentru Delacroix, Champrosay este un izvor al tinereții. În 1856, la aproape șaiszeci de ani, pictorul scrie în *Jurnalul* său (Champrosay, 21 oct.): « Simt mereu entuziasmul pentru natură și prospețimea de impresii pe care oamenii nu le au decît în tinerețe . . . Cei mai mulți spun: iată o zi plăcută, frumoși arbori, dar nu sînt pătrunși de această fericire deosebită și fermecătoare care constituie o poezie în acțiune ». La bătrînețe regăsește la Champrosay senzații ale copilăriei sale. « La șase dimineața — notează el în *Jurnal* (12 aug. 1858) — ies la cîmp. Mășez pe malul rîului și fac o schiță privind spre cocioaba lui Degoty. Culeg un braț de nuferi și de săgeata apei; mă bălăcesc timp de un ceas pe malul argilos al rîului, cu o plăcere nespusă, ca să strîng un braț de flori. Această orgie mi-aminteste Charenton, copilăria, pescuitul, măntorc rupt de oboșeală. » În grădinița pe care și-o îngrijește singur, ajutat de Jenny, plantează florile care se potrivesc mai bine cu paleta lui — « Să nu uit să-i cer grădinarului: nalbe, crini, cîrciumărese, caprifoi, călțunași, floarea-soarelui,

zambile, narcise, lelele, gălbenele și zorele » (30 noiembrie 1856). Din toate aceste flori, Delacroix face buchete mari pe care le pictează. Halucinante tablouri, cu culori adânci și misterioase, culorile naturii, dar ridicate la un grad de intensitate pe care natura n-*o* cunoaște.

Tot astfel se întâmplă și cu peisajul. Delacroix, ca toți pictorii generației lui, mai mult chiar decât alții, fusese un pictor literar. Poezia și pictura n-au fost niciodată mai strâns unite ca în romantism, și Baudelaire are dreptate să observe, cu prilejul expoziției din 1855, că « o altă calitate foarte mare, foarte vastă a talentului domnului Delacroix, și care face din el pictorul iubit de poeți, este faptul că e prin excelență literar. Nu numai că pictura sa a străbătut totdeauna cu succes câmpul înaltelor literaturi, nu numai că a frecventat și a ilustrat pe Ariosto, Byron, Dante, Walter Scott și Shakespeare, dar ea aduce la lumină idei mai gingașe și mai adânci decât cea mai mare parte dintre picturile moderne ».<sup>1</sup>

Dar iată că la un moment dat, sub pîntenul bolii, și poate dintr-o obscură nevoie de a se reînnoi, Delacroix își așază șevaletul afară, în plin aer, în fața motivului, și acest lucru se întâmplă la Champrosay unde peisajul, prin armonia și mediocritatea lui (dăm cuvîntului înțelesul etimologic) se pretează observației și se înscrie de minune în acest fragment care este un tablou.

Delacroix, de cînd se întorsese din Maroc, nu prea părăsise atelierul. Schițe fugare făcuse la Trouville, unde fusese în 1841 cu Joséphine de Forget, la Frépillon, unde bolise, și în parcul de la Nohant. La Champrosay însă, pictorul este la el acasă: cu toate uneltele, în toată tihna, în singurătatea zilelor călduțe cînd o ploaie face să înverzească arborii în cîteva ceasuri. Delacroix lucrează în grădină și în pădure. Și aci, el înțelege anumite lucruri foarte gingașe care scăpaseră pînă atunci pictorilor de atelier; acestea fac tocmai din el, Delacroix, un premergător. Să ne fie îngăduit a face aci o paranteză care ne va readuce însă tot în poienile înverzite de la Champrosay.

Într-o carte plină de interes, intitulată *De la Eugène Delacroix la Neoimpresionism*, Paul Signac, pictorul

<sup>1</sup> *Variétés critiques*, éd. Crès, Paris, 1924, pag. 107.

neimpresionist, definește curentul din care el însuși face parte și recunoaște în Delacroix un părinte al său. « Să invocăm autoritatea geniului înalt și limpede al lui Eugène Delacroix », <sup>1</sup> spune Signac, chiar de la începutul manifestului său. Apoi, el face istoricul evoluției lui Delacroix către acea formulă nouă al cărei nume va fi impresionismul.

Signac socoate că Delacroix are revelația « culorii intense și pure » <sup>2</sup> atunci când vede, cu prilejul călătoriei sale în Anglia, tablourile lui Turner. Orientul, descoperit în Maroc și Algeria, accentuează această tendință. O notă a carnetelor marocane, citată de Signac, îl confirmă într-adevăr: « din cele trei culori primitive — scria în 1832 Delacroix — se alcătuiesc cele trei binare. Dacă tonului binar îi adaugi tonul primitiv carei este opus, îl anihilezi, adică produci semitonul necesar. A adăuga negru nu înseamnă a adăuga un semiton, ci a murdări culoarea al cărei semiton adevărat se află în tonul opus, citat mai înainte. De aci, umbrele verzui în roșu. Capelele celor doi țărani: cel galben avea umbre violete; cel mai sangvin și mai roșu, umbre verzi ». Signac analizează pânza intitulată *Femeile din Alger* și observă cum Delacroix aplică principiile formulate în nota sa marocană. El remarcă însă, pe drept cuvânt, că « în timp ce fondurile, costumele și accesoriile vibrează cu o strălucire intensă și melodioasă, carnațiile pot părea, prin comparație, plate, cam șterse și neacordate cu restul ». <sup>3</sup> « Delacroix, spune Signac, se eliberează încetul cu încetul de clareobscurul primelor sale opere. Un cromatism mai puternic se răspîndește pe întreaga suprafață a pînzelor lui; negrul și culorile pămîntii dispar o dată cu tonul plat, culori pure și vibrante le înlocuiesc; culoarea pare a deveni imaterială . . . În galeria lui Apollo . . . se poate constata că nuanțele cele mai proaspete și mai delicate ale pielii sînt obținute prin mari tușe verzi și trandafirii juxtapuse și tot astfel este obținută și strălucirea luminoasă a cerurilor ». <sup>4</sup>

Afirmațiile lui Signac sînt adevărate și este incontestabil că filiația pe care el o stabilește între Delacroix și impre-

<sup>1</sup> *Op. cit.*, Floury, Paris, 1939, pag. 14.

<sup>2</sup> *Idem*, pag. 41.

<sup>3</sup> *Idem*, pag. 50.

<sup>4</sup> *Idem*, pag. 51.

sioniști nu poate fi tăgăduită. Numai că aci ne simțim datori să stabilim unele diferențe pe care Signac n-a dorit să le observe. Dacă tehnica impresionistă îi dă rează într-adevăr lui Delacroix aproape toate principiile ei călăuzitoare, apoi spiritul care-l animă pe pictor n-a fost moștenit de impresionști. Când Baudelaire spune că pictura lui Delacroix aduce la lumină « idei de ordin mai înalt, idei gingașe și adânci », el recunoaște acestei picturi ceea ce noi astăzi numim « conținut ». Dar impresionștii sărăcesc tocmai acest conținut și pun accentul pe formă. Pentru Monet, pentru Seurat, pentru Signac el însuși, pictura înseamnă fixarea pe pânză a unei impresii menite a produce o armonie de forme și culori. Este impresia unei clipe notate în originalitatea ei, senzația nesubordonată ideii.

Delacroix nu gîndea astfel. Pentru Delacroix arta este mesaj. La douăzeci și șase de ani, el nota în *Jurnalul* său: « Scutură-te mereu pentru a reveni la marile idei » (9 martie 1824). Ideea, în pictură, ocupă un loc de prim ordin în estetica lui Delacroix. În 1847, el scrie cu privire la Jordaëns, a cărui tehnică și culoare o admiră, dar pe care îl găsește lipsit de ceea ce tocmai am numit noi mesaj: « În prima clipă am fost dat peste cap văzînd forța și știința acestei picturi și mi-am dat seama că-mi este cu neputință să pictez cu atîta vigoare, dar totdeauna să imaginez cu atîta sărăcie. Eu am tot atîta nevoie de culoare ca și Jordaëns, dar la mine ea are un alt scop . . . să se întîlnească adevărul desenului și al culorii cu măreția, poezia și farmecul » (31 aprilie 1847). Doi ani mai tîrziu, Delacroix îi scrie criticului de artă Peisse o scrisoare unde apără ceea ce el numește « ideea » și care nu este efectiv decît ideea conducătoare a operei de artă: « acest vestit frumos pe care unii îl descoperă în linia ondulată, alții în cea dreaptă, toți nu-l află decît în linii. Eu stau la fereastră și văd cel mai frumos peisaj cu puțință. (Delacroix se află la Champrosay.) Ideea unei linii nici măcar nu-mi trece prin minte. Ciocîrlia cîntă, rîul scînteie din mii de diamante, frunzișul murmură; unde sînt liniile care produc aceste fermecătoare senzații? Ei (criticii) nu vor să vadă proporție, armonie decît între linii, restul îl consideră haos; compasul singur rămîne arbitru . . . Da, Rubens desenează, Correggio desenează. Și totuși nici unul dintre



ei nu este certat cu idealul » (15 iulie 1849). În 1853, Delacroix vorbind despre Rubens, « acest Homer al picturii », exclamă: « Glorie lui, nu pentru perfecția sa . . . ci pentru puterea tainică și viața sufletului pe care a pus-o pretutindeni » (20 octombrie). În 1854, Delacroix analizează, pe câteva pagini ale *Jurnalului* său, valoarea « laturii intelectuale a picturii » (24 martie). În 1857 el observă « că în pictură și în poezie, forma se confundă cu concepția » (13 ianuarie). În 1859 apără pe Boileau atacat încă de ultimii romantici, observînd că în literatura actuală « contrastele de cuvinte, surprizele stilului constituie o muzică puerilă și barocă, menită a ascunde golul de idei și exagerarea operelor contemporane . . . Boileau te face să iubești frumosul și onestul, pe cînd modernii nu exală decît parfumuri iritante, uneori ucigătoare pentru suflet » (30 august).

Dacă am dat toate aceste citate este pentru a dovedi că Delacroix nu s-a raliat în nici unul din momentele vieții sale unei concepții pur formale a artei, deși el este fără doar și poate părintele, în linie directă, al tuturor școlilor de pictură modernă. Dar pictorii moderni au dus mai departe și au adîncit numai unele dintre cuceririle lui Delacroix, și anume acelea privind înregistrarea senzațiilor vizuale și folosirea lor în tehnica picturală; ei au pierdut, însă, credința în mesajul artei, au făcut ca Jordaens: « au pictat cu vigoare și au imaginat cu sărăcie ». Și tot sărăcind arta de conținutul ei au ajuns la acel pur raport de linii — drepte sau ondulate — pe care Delacroix l-a prevăzut și l-a combătut. De aci, valoarea exemplară a artei lui Delacroix care întrunește modernitatea viziunii și a tehnicii cu bogăția și umanismul conținutului.

Dar în evoluția tehnicii picturale a lui Delacroix, peisajul de la Champrosay ocupă un loc de seamă, deopotrivă cu călătoriile lui în Anglia și în Maroc. Aci, la Champrosay, Delacroix adoptă în mod consecvent o metodă de lucru ce în curînd va constitui o doctrină și o școală: plein-air-ismul. La marginea pădurii, pe malul râului, șubredul Delacroix, amenințat de boala secolului, își împlîntă șevaletul și observă, mai mult și mai bine decît contemporanii lui, jocul luminilor și al umbrelor, variațiile zilei, marea de reflexe care nenconjură și vibrațiile culorii. Din toate aceste observații

el face realitate și adevăr. Realismul lui Delacroix va constitui, însă, termenul final al evoluției sale, termen de care îl mai despart etape intermediare.

Delacroix se consacră în anii aceștia 1841 — 1851 îndeosebi picturilor murale, care vor rămîne opera sa gigantică, aceea care va face din el egalul lui Michelangelo și al lui Rubens. Înainte de a încerca s-o descriem și s-o comentăm pe aceasta, să ne oprim o clipă asupra unor lucrări de mai mici dimensiuni, cu o înaltă semnificație însă, și pentru psihologia pictorului, și pentru aceea a vremii sale. În anii plini ai marilor fresce, Delacroix trimite în fiecare vară la Salon numeroase pînze. Despre multe dintre ele am și vorbit, sînt cele inspirate de notele din Maroc: *Convulsionarii din Tanger* (1839) *Sultanul Marocului înconjurat de garda sa* (1846) sau *Muzicanții evrei din Mogador* (1848). Altele își au izvorul în Shakespeare, ca de pildă: *Cleopatra*, *Hamlet*, sau *Romeo și Julieta*. Altele, în sfîrșit, datorează temele lor lui Byron: *Naufragiul lui Don Juan* sau *Logodnica din Abydos*.

Există totuși două pînze prin care pictorul ne vorbește îndeosebi: prima, în ordinea cronologică, este intitulată *Sibila cu creanga de laur*, și a fost expusă la Salonul din vara anului 1845. O femeie cu chipul nobil și senin, ușor aplecată pe spate, drapată într-o togă antică, indică cu un gest al mîinii creanga aurită de laur, simbolul gloriei și al izbînzii. Escholier citează cu privire la acest tablou, tot atît de perfect și de misterios ca și *Gionconda* lui Leonardo, cîteva rînduri scrise de Charles Rivet, menite a-lămuri semnificația. « Este clipa — spune Rivet — cînd lumea descoperă sub bolțile Luxemburgului și ale Palatului Bourbon că Franța are și ea un Tintoretto și un Veronese . . . Din clipa aceea (Delacroix) a apucat, fără a șovăi, pe drumul ce i se deschidea: se simțea stăpîn pe creanga de laur a Sibilei. » « Iată taina acestei opere misterioase — continuă Escholier. . . Sibila arătînd ramura de laur, ramura fatidică a cuceritorilor și a învingătorilor, întrupează gloria lui Eugène Delacroix, discreta și superba apoteoză a geniului său ajuns pe cea mai înaltă culme ».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Escholier, *op. cit.*, t. II., pag. 296—297.

Mărturia lui Charles Rivet, prieten intim cu Delacroix, este desigur foarte prețioasă, dar explicația lui rămîne insuficientă. Delacroix are, fără îndoială, conștiința de a se afla acum pe calea largă a gloriei, dar ce tulbur, ce instabilă, ce dureroasă este și va fi mereu această conștiință! Și apoi, un asemenea sentiment este totuși unul cu mult mai general, pentru ca el să se exprime într-un singur tablou. Și să nu uităm că *Sibila* este contemporană cu opere foarte frământate ale maestrului, cu trista și pesimista *Moarte a lui Marcus Aureliu*, cu *Răpirea Rebecăi* și cu despărțirea tragică a lui Romeo și Julieta.

Chiar de intră și un sentiment de triumf în reprezentarea Sibilei, el nu istovește sensul tabloului. Pentru a afla pe acesta, cred că trebuie să observăm mai degrabă un amănunt precis și concret: anume că pentru pînza aceasta este probabil că ia pozat lui Delacroix tragediana Rachel. Compararea portretului lui Rachel, pictat de către Amaury Duval, elevul lui Ingres, cu tabloul lui Delacroix mi se pare decisivă.

Dar Rachel nu era un model întâmplător. Actrița avea o personalitate foarte puternică și rolul pe care ea l-a jucat pe scena vremii, deși scurt, a avut un ecou hotărîtor în epocă. Rachel, născută la 1820, intră la 1838 la Comedia Franceză, unde rămîne numai pînă în 1855. Trei ani mai tîrziu, ea moare în sudul Franței, răpusă de boala carei ucide pe Chopin și pe Delacroix.

În primii ani ai intrării sale la Teatrul lui Molière, în plin triumf romantic, Rachel reușește să impună un repertoriu redescoperit de ea cu delicii: tragedia clasică franceză, pe Corneille și mai ales pe Racine. Cincisprezece ani abia trecuseră de cînd Stendhal proclamase demodarea lui Racine. Demodată avea să fie în curînd drama romantică, și căderea *Burgrăvilor* lui Hugo în 1843 este contemporană cu reluarea *Fedrei*, în rolul căreia Rachel obține un succes delirant.

Racine, jucat de Rachel, constituie o sinteză desăvîrșită a romantismului cu clasicismul. Pe scena Comediei Franceze, tragediana revelează publicului fermecat un Racine dionisiac, totodată antic și modern, sălbatic și nobil, violent și măsurat. Rachel își servește zeul la toate orele zilei și ale nopții și nu ne putem opri de a cita neuitata pagină în care Musset evocă pe tînăra Rachel citindu-i în intimitatea camerei ei o scenă din *Fedra*:

« Rachel — spune Musset — se ridică și ieși; după o clipă se întoarse ținând în mână un volum de Racine. Aerul și mersul ei aveau ceva solemn . . . Se așează lângă mine, mai stinse din lumînări; mama ei ațipi surîzînd. Rachel, deschizînd cartea cu un respect deosebit și aplecîndu-se asupra ei, spuse: « Cît îl iubesc! Cînd citesc cartea asta aș sta două zile fără să beau și fără să mănînc! » Rachel și cu mine începurăm să citim *Fedra*, cu cartea pusă pe masă între noi doi . . . La început, ea recita monoton ca o litanie. Apoi, încetul cu încetul se însufleți . . . Ajunse în sfîrșit la declarația Fedrei. Își întinse atunci brațul drept pe masă și și sprijini fruntea pe mîna stîngă. Pînă acum vorbise în șoaptă. Deodată ochii i se aprinseră. Geniul lui Racine îi lumina obrajii; păli, roși. Niciodată n-am văzut ceva mai frumos, mai interesant; niciodată la teatru nu m-a răscolit într-atîta. Oboseala, punch-ul, ușoara ei răgușeală, orele tîrzii, o însuflețire febrilă pe micul ei obraz încadrat de o bonețică de noapte, un nu știu ce farmec de nespus răspîndit pe toată ființa ei, ochii aceia scînteietori ce rîndu-mi sfatul, un surîs copilăresc care găsea mijlocul să se strecoare între toate acestea, în sfîrșit, pînă și masa în dezordine, lumînarea a cărei flacără tremura, bătrîna ațipită alături de noi, totul alcătuia un tablou demn de Rembrandt, un capitol parcă scos din *Wilhelm Meister* și o amintire pe care n-o voi uita niciodată ».<sup>1</sup> Rachel, Musset, Racine, Rembrandt și *Wilhelm Meister*! Hotărît sinteza clasic-romantică se înfăptuise, dacă nu teoretic, cel puțin în sufletele « copiilor secolului ». Delacroix gîndește întocmai ca Rachel și ca Musset. Și pentru el, Racine este un zeu; opera acestuia, artistul romantic o îmbogățește cu propria sa experiență tulbură și pasionată. Cînd, în 1847, Delacroix începe din nou să și scrie *Jurnalul*, în paginile acestuia numele lui Racine revine neconținut și va reveni de-a lungul anilor. « Racine e perfect », « perfecția raciniană », « armonia lui Racine » și apoi aceste considerații atît de moderne despre dualitatea personajelor raciniene: « rolurile lui Racine sînt aproape toate perfecte . . . există oare vreun personaj comparabil cu Agamemnon? Ambiție, duioșie, perma-

<sup>1</sup> Alfred de Musset, *O cină la domnișoara Rachel*, 1839.

nență schimbare de atitudine față de soția sa, în sfârșit neliniște perpetuă » (23 octombrie 1854).

Delacroix, care trecuse prin Dante, Shakespeare și Byron, se întorsese acum la Racine și îl înțelegea pe acesta astfel cum o putea face un cititor al lui Dante, Shakespeare și Byron. Rachel interpreta rolurile lui Racine cu un suflet asemănător, de aceea mi se pare că putem citi în enigmatică pânză, în *Sibila cu creanga de laur*, un semn și un îndemn: acela de a apuca pe drumul câmpiilor elizee, acolo unde crește laurul clasic.

Spuneam că prin două tablouri ni se spovedește în anii aceștia îndeosebi artistul: dacă primul este *Sibila*, apoi cel de al doilea va fi *Michelangelo în atelierul său* (1850). O notă din *Jurnal* ne spune și ziua în care pânza a fost începută: « Azi dimineață am schițat *Femeia în fața oglinzii* și *Michelangelo în atelierul său* ». Sîntem la 16 septembrie 1850 și Delacroix se află la Champrosay.

Michelangelo era o figură care obsedase tinerețea artistului. În 1830, Delacroix îi consacrase un studiu în *Revue de Paris*. Uneori, se luptase în sinea sa cu măreția michelangelescă, față de barocul căreia protestase cu vehemență. Alteori, însă, el se identifică cu acela care fusese și el chinuit de mediocri și învinuit de către aceștia de a nu fi « corect » și « perfect ». « Toată lumea — spune Delacroix — poate să observe la Luvru rezultatul acelui avînt neasemuit care-l făcea (pe Michelangelo) să lase totdeauna ceva nedesăvîrșit în marmurile sale . . . ». O manieră atît de deosebită de aceea a sculptorilor rezonabili îl făcu să cadă într-un alt cusur de care artiștii mai puțin grăbiți se feresc ușor. Greșelile lui sînt de altfel așa de numeroase încît sar și în ochii celor mai nepricepuți. Dar ce poți face? Artiștii foarte sobri în defecte sînt tot atît de economicoși și cînd este vorba de a născoci frumuseți . . . »<sup>1</sup>

După cum observă Silvestre, pledoaria este *pro domo sua* și identificarea evidentă. Dar iată că Delacroix se identifică nu numai cu artistul, dar și cu omul tocmai în

<sup>1</sup> Cit. de Théophile Silvestre în *Commentaire du Catalogue Bruyas*, v. *Les artistes français*, Crès, Paris., t. II., pag. 163.

pînza de care am vorbit mai sus. Să ne fie îngăduit a cita tot pe Silvestre, care descrie acest tablou și face totodată un portret foarte viu al lui Delacroix prin anii 1850, cînd criticul îl vedea adeseori pe artist. « Michelangelo — spune Silvestre — stă așezat pe un scaun, în atelierul său, printre statuile începute. Are șal la gît, poartă un palton pe umeri și dalta îi e căzută la picioare. Sub trăsăturile mai mult sau mai puțin asemănătoare ale lui Michelangelo, Eugène Delacroix a vrut să picteze propriile sale gânduri, propriile sale sentimente și cîteva indicii, ușor de recunoscut, ale propriei sale ținute nobile, expresive și foarte sigure de sine în toate împrejurările... Picioarele lui Michelangelo sînt tocmai picioarele subțiri ale lui Delacroix, picioare de Valois, carel necăjeau ca și nasul scurt, tot astfel cum îl necăjeau pe Michelangelo statura lui mărunță și nasul zdorbit de pumnul lui Torreggiano. În acest Michelangelo recunoașteți un Delacroix abătut și mîhnit. La orice alt pictor din zilele noastre o mîină odihnind astfel pe pulpă ar părea stîngace și neglijentă. Șalul, faimosul șal al frigurosului Delacroix, Delacroix l-a pus la gîtul lui Michelangelo; alt mijloc de a se identifica cu acesta, de o mișcătoare intimitate. Lîngă soclurile statuiilor lui Michelangelo, zac maldăre de cărți, întocmai ca la picioarele șevaletului lui Delacroix, mare cititor, mai ales în clipele de tristețe, cînd ambiția de a excela și vestitul *cunoaștește pe tine însuși* îl chinuiau îndeosebi, zăgăzuind fecunditatea lui firească. Atunci invoca pe vechii maeștri și, spre a se mîngîia, medita asupra înaltei rațiuni a lui Michelangelo și asupra perioadelor de stagnare ale geniului său; tot atunci își stropea închipuirea cu lecturi pentru a face să răsară ideile latente, tot astfel cum stropești pămîntul pentru a descoperi punctul exact unde sînt ascunse comorile. Și astfel, geniul lui creștea mereu din lucrare în lucrare, la flacăra entuziasmului pentru marii pictori sau pentru marii poeți. *Michelangelo în atelierul său* este astfel identificarea mediativă și pasionată a lui Eugène Delacroix cu marele florentin. Și, de aceea, tabloul acesta nu dă impresia caznei și nici a căutării, el izvorăște ușor. Este spovedania indirectă, dar sinceră, a lui Delacroix sub numele și masca lui Michelangelo. Simțînduse încă nedreptățit, adeseori insultat, chiar la apogeul reputației sale, Delacroix

croix își oglindește tristețea prezentă în tristețea trecută a unui geniu legendar. »<sup>1</sup>

Tristul tablou era imaginea unei vremi triste: aceea a anului 1849. Delacroix se află atunci într-o clipă de răgaz între două mari lucrări și răgazul nu priește acestui suflet chinuit, care află în muncă suprema beție, menită să îneca gândurile negre. Și de altfel, anul acesta fusese și din alte motive o vreme a tristeții și a descurajării.

1849 este în primul rînd pentru Delacroix anul morții lui Chopin. Am văzut ce caldă prietenie îl lega pe pictor de compozitor. Prieteniei acesteia îi jertfise Delacroix și prietenia lui foarte adîncă și reală pentru George Sand. Căci George se despărțise de Chopin încă din 1847. Vina nu fusese toată a aceleia pe care Jules Sandeau o numea, în stilul patetic al vremii: « un cimitir ». <sup>2</sup> Chopin, debil, fantast și nervos, avea exigențe sentimentale infinite. « Gelozia sa nu era aceea a unui amant — ne spune un biograf al lui Chopin, Guy de Pourtalès — ea se întindea asupra tuturor influențelor, dorințelor, curiozităților, prietenilor femeii iubite. Era nevoia sălbatică a unei posesiuni absolute. Chopin dorea să știe în orice clipă că toate izvoarele vitale ale lui George luau naștere din inima sa, că domnia lui ștergea și nimica toate domniile precedente, că, adoptîndul și iubindu-l, George se mai născuse încă o dată. El ar fi vrut ca ea să uite însăși existența răului, să nu și-o amintească vorbindu-i și, fără a înceta să fie bună, duioasă, devotată și senzuală, să fie totuși palida, inocenta și austera tovarășă a sufletului său. »

George, însă, nu era o muză, ci o femeie reală, cu calități și cusururi, cu prietenii, activitate și copii. Copii mai ales. Și copiii vor fi aceia care vor provoca ruptura definitivă cu Chopin. Maurice, gelos de afecțiunea mamei sale față de Frédéric, se poartă obraznic și aspru cu acesta. Solange ia partea lui Chopin. Între soră și

<sup>1</sup> Théophile Silvestre, *Les artistes français*. Crès, t. II., pag. 161—162 (Appendices).

<sup>2</sup> v. Marie-Louise Pailleron: *La vie littéraire sous Louis-Philippe*, Calmann-Lévy, Paris, pag. 378.

frate apar și alte conflicte mai grave. George, care și adoră băiatul, optează pentru acesta. Chopin e rănit, dar, mult prea legat de George, nu se hotărăște să se despartă. Și atunci intervine literatura. George scrie un roman, autobiografic ca toate operele sale, unde povestește lamentabilele conflicte ale acestei mari iubiri. Într-o seară își invită prietenii și le citește un capitol din *Lucreția Floriani*. Delacroix este de față și suferă ca un osîndit la moarte. Chopin nu realizează din prima clipă felonia și nu se recunoaște în nesuferitul prinț Karol. Curînd, însă, înțelege și fuge în hohote de plîns din casa lui George.

Chopin e bolnav. Delacroix stă la căpățîiul lui, încearcă să-l mîngîie. Frédéric îi arată scrisoarea de ruptură pe care a primit-o de la George. «Trebuie să recunosc, notează Delacroix în *Jurnalul* său (20 iulie 1847), că este cumplită. Apar toate patimile crude și nerăbdarea (față de Chopin) multă vreme stăpînită; printr-un contrast, care ar fi nostim, dacă n-ar fi vorba de un subiect atît de trist, autorul ia din cînd în cînd locul femeii și desfășură tirade împrumutate dintr-un roman sau din discursuri filozofice.»

Delacroix este fără îndoială părtinitor. Sufletul lui stă alături de Chopin și trebuie să recunoaștem că Chopin este acela care are mai multă nevoie de sprijin. Cu puțin înaintea morții lui Chopin, cei doi prieteni vor vorbi din nou de femeia teribilă. Delacroix îi spune lui Frédéric că și-o închipuie pe George nefericită la bătrînețe. «Nici nu poate fi vorba — îi răspunde Chopin — conștiința ei nu-i reproșează nimic din ceea ce îi reproșează prietenii.»

Delacroix se duce zilnic să-l vadă pe Chopin. Acesta încearcă uneori să mai iasă să se plimbe. La 7 aprilie 1849, cei doi prieteni ies pe Champs-Élysées, ajung la Arcul de Triumf, se opresc la o cîrciumioară, beau o sticlă de vin, vorbesc despre Mozart și despre Beethoven. La 14 aprilie, Chopin abia mai răsufală. Apoi se mai îndreaptă. Delacroix pleacă în toamnă pentru cîteva zile la Valmont și iată că într-o dimineață primește acolo cumplita veste: a murit Chopin.

În seara înmormîntării, Delacroix dorește să-i aducă prietenului său un omagiu; cu ochii înecați în lacrimi, desenează o mască a lui Dante, avînd chipul lui Chopin.



Anul 1848 fusese un an de zăbucium pentru Franța: el începuse ca zorii unor vremuri noi și sfîrșise în sînge. Monarhia din iulie însemnase o epocă de veselă prosperitate pentru burghezie, una de restriște pentru popor. Dezvoltarea rapidă a industriei crease un proletariat căruia i se răspundea cu gloanțe de cîte ori își cerea drepturile. Răscoalele din Lyon în 1831 și 1834, cele din Paris în 1832 și 1839, comploturile zilnice pe care poliția le urmărea din ce în ce mai greu, mai ales în capitala devenită în 1837 un oraș de un milion de locuitori, toate dovedeau clocotul maselor populare exasperate de sărăcie și ajunse la conștiință.

Interesantă în această materie este mărturia lui Chateaubriand, conservator și ca atare de fel suspect de simpatie față de mișcările revoluționare. Iată ce spune « René » în 1841, în ale sale *Mémoires d'Outre-tombe*: « Sînt în Franța copii pe care mamele lor, deși istovite, nu-i întărcă, pentru că nu le pot da o bucată de pîine; sînt familii ai căror membri dorm înlănțuiți din lipsa unor pături cu care să se nvelească; unii văd crescînd milioane de spice, toate ale lor; alții nu posedă decît șase picioare de țărînă pe care dulcea patrie le-o dăruiește drept mormînt; cîte spice de grîu oferă cele șase picioare de pămînt ale unui mort? »<sup>1</sup>

Indignarea lui Chateaubriand sună întocmai ca aceea veche a lui La Bruyère care descria « niște crunte animale, masculi și femele, negre, străvezii, arse de soare, lipite de brazda pe care o zgîrie și o întorc cu o încăpăținare de neînfrînt. Parcă ar avea și grai articulat, și cînd se ridică pe picioarele dinapoi, parcă ar avea și chip de om. Chiar oameni sînt. Noaptea se trag în vizuini, unde trăiesc cu pîine neagră, apă și rădăcini. Oamenii aceștia scutesc pe alți oameni de chinul de a semăna, de a ara și de a strînge roadele pămîntului pentru a trăi, și tocmai de aceea ar merita să nu le lipsească lor pîinea pe care tocmai ei au semănat-o ». De cînd scrisese La Bruyère aceste rînduri trecuseră aproape două veacuri, Franța făcuse două revoluții, poporul sîngerase pe toate baricadele și tot îi lipsea pîinea pe care el o semăna. Numai că acum mai mult decît țărînimea suferea proletariatul, noua clasă creată

de dezvoltarea industrială și exploatată de burghezie. La 1840, din cei 150.000 de locuitori ai Lyonului, 100.000 zac în cea mai cumplită mizerie. În nordul Franței municipalitatea crește 130.000 de copii găsiți. Muncitorii trăiesc prin canale și prin pivnițe.

« Caves de Lille! on meurt sous vos plafonds de pierre »<sup>1</sup>, strigă înspăimântat Hugo, evocînd infernul undeși petrec viața proletarii Flandrei franceze. Poetul înțelege că din suferința acestor oameni se nutrește huzurul celorlalți, al bogaților:

C'est de ces douleurs-là que sortent vos richesses.  
Princes! ces dénuements nourrissent vos largesses.

O, vainqueurs! conquérants!

Votre budget ruisselle et suinte à larges gouttes.

Des murs de ces caveaux, des pierres de ces voûtes,

Du cœur de ces mourants.

Sous ce rouage affreux qu'on nomme tyrannie,

Sous cette vis que meut le fisc, hideux génie,

De l'aube jusqu'au soir,

Sans trêve, nuit et jour, dans le siècle où nous sommes,

Ainsi des raisins on écrase les hommes,

Et l'or sort du pressoir.<sup>2</sup>

Aurul, într-adevăr, se revarsă peste burghezie. Aceasta îl strînge repede, cu sete, fericită și speriată de atîta prosperitate. Cînd « mizerabilii » își cer și ei drepturile, cînd declară că ar dori săpuce și ei măcar unul dintre hăturile guvernării, după ce au luptat de atîtea ori pentru eliberarea Franței, Guizot le răspunde cu cinism:

<sup>1</sup> Beciuri din Lille, sub bolțile voastre de piatră pier oameni.

<sup>2</sup> *Les hâtiments*, III, Joyeuse vie:

Din durerile acestea izvorăsc bogățiile voastre.

O, Principi! foametea aceasta hrănește risipele voastre.

Învingătorilor, cuceritorilor!

Bugetul vostru curge și se prelinge în mari picuri

Pe zidurile acestor pivniți, pe pietrele acestor bolți,

Din inima acestor muribunzi.

Sub roțile acestea cumplite, al căror nume e tirania,

Sub acest șurub strîns de fisc, zeu imund,

Din zori și pînă-n seară,

Fără de odihnă, zi și noapte, în secolul în care ne aflăm,

Oamenii sînt zdrobiți precum strugurii,

Iar din teasc curge aurul.

«vreți să votați, vreți să participați la treburile publice? Îmbogățiți-vă!» Și Béranger reflectează: «Puterea este un clopot care împiedică pe cei ce-l trag să-i audă sunetul». Numai că la 24 februarie 1848 trag toate clopotele deodată și vuietul lor se face uragan. Pe străzi se ridică două mii de baricade și fumul este mai gros ca în zilele celor Trei Glorioase când *Libertatea călăuzea poporul*. Față de acest iureș cum se va apăra monarhia burgheză? Bani are, dar îi lipsește sprijinul unei categorii mai largi, burghezia fiind sfîșiată de tendințe și mai ales de interese contrarii. Micii burghezi sînt păgubiți de rechinii marii finanțe. În romanele lui Balzac, baronul Nucingen înghite nu numai averile aristocratice, dar și pe acelea ale negustorimii mărunte. Chiar în sînul clasei burgheze domnește invidia și ura.

Temeiul monarhiei se îngustează astfel din ce în ce. Un rău adînc începe să o roadă: pierde încrederea în viitorul ei. Partidul trecutului, unde își împlîntă în chip obligator rădăcinile, o defăimează ca trădătoare. Partidul viitorului, pe care l-a înșelat, așteaptă clipa cînd o va putea lovi. Heine, observator atent al lumii franceze, notează într-o zi: «Societatea actuală se apără numai din simpla nevoie de a se apăra, dar fără să creadă în drepturile ei, ba chiar fără a se respecta pe sine însăși».<sup>1</sup> Și de aceea, cînd poporul pornește spre Tuileries... Ludovic-Filip, înarmat cu umbrela sa, o șterge pe ușa din dos a palatului și nimerește drept la Londra. Tronul regal este ars în piață, în marea veselie a populației; la 25 februarie Franța este proclamată republică, ministru de externe este un poet, și ministru de interne, un radical: Lamartine și Ledru-Rollin. Trec patru luni și iată că toate cuceririle poporului sînt parcă șterse cu buretele: în fiecare zi muncitorii văd, mai întîi cu nedumerire, apoi cu spaimă, în sfîrșit cu indignare, cum tot ce cuceriseră și afirmaseră le este răpit și negat. Și autorii acestui nemaipomenit rapt sînt oamenii în care crezuseră: Lamartine, Ledru-Rollin, Louis Blanc.

La 23 iunie, proletarii se ntrunesc în Piața Bastiliei și, la picioarele coloanei, în fața zeului înaripat, pe locul vechii temnițe, ei strigă: «Libertate sau moarte!»

Și iată că atunci trupele regulate, trupele guvernului trag; ploaia de gloanțe lasă pe caldarîmul Parisului opt sute de morți. Ordinul fusese dat de către poetul libertății: de către Lamartine, de acela care, cu doi ani mai înainte, la Mâcon, prevedea precum un profet biblic că: «dacă regalitatea continuă să se poarte astfel, după revoluția libertății și contrarevoluția gloriei vom vedea revoluția conștiinței publice și revoluția disprețului». La Londra, Ludovic-Filip reflectează ironic și amar: «Republica are noroc: poate trage în popor». Opt sute de morți este mult! Vechea aristocrație s-ar fi mulțumit poate cu atîția martiri. Burghezia care, tot ea, a luat puterea, sub o altă mască, este însă mai exigentă. În lunile următoare, condamnă unsprezece mii de oameni la moarte. Burghezia se apără crunt, proletariatul să-și amintească de-a pururi!

În iarnă se fac alegerile. Luna decembrie vede alegerea Principelui-prezident: e Ludovic-Napoleon, nepotul Împăratului; în jurul feții lui adormite strălucește aureola primului imperiu. Omul acesta, greoi și șiret, vine cu făgăduieli democratice. Face o vizită lui Hugo, care-n vremea aceea a șovăise și nu văzuse limpede de ce parte stau dreptatea și viitorul. Economistii sînt mai lucizi decît poeții. Revista *Economist* din Londra scrie în numărul său din 29 noiembrie 1851 că Președintele este recunoscut actualmente ca «o santinelă a ordinei»<sup>1</sup>. Peste doi ani, o lovitură de stat face din Președintele Republicii, Împăratul francezilor. Începe domnia poliției și regimul teroarei. Hugo pleacă în exil și ispășește greșala lui de o clipă. Republica murise a doua oară.<sup>2</sup>

Zbuciumul public, boala, durerile și bucuriile zilnice îl cutremură pe Delacroix, zguduie delicata lui structură

<sup>1</sup> Cit. după Karl Marx, *Optsprezece Brumar al lui Ludovic Bonaparte* — din K. Marx—F. Engels, *Opere alese în două volume*, E.S.P.L.P. 1955, ed. a II-a, p. 324.

<sup>2</sup> Marx observă că: «Așa-numitele revoluții din 1848 n-au fost decît niște incidente neînsemnate — mici spărturi și crăpături în coaja uscată a societății europene. Cu toate acestea ele prevesteau prăpastia... Ele proclamau zgomotos și confuz emanciparea proletariatului, adică secretul secolului al XIX-lea și al schimbărilor revoluționare aduse de acesta». (*Cuvîntare despre revoluția din 1848*, după *Despre literatură și artă*, E.S.P.L.P., 1953, pag. 101.)

nervoasă, dar nu opresc din lucru pe marele muncitor. Campania șantierelor se deschisese în 1842, când Delacroix începuse să lucreze și la Biblioteca Palatului Bourbon și la aceea a Luxembourgului. Primul șantier este uriaș. Biblioteca Camerei Deputaților are forma unui dreptunghi terminat la cele două capete ale sale cu două hemicicluri. Plafonul acestei uriașe nave este presărat cu cinci cupole, împărțite fiecare în patru pandantive. Delacroix trebuie deci să împodobească două hemicicluri și douăzeci de pandantive.

Pictorul alege un subiect destul de cuprinzător pentru a avea și unitatea și varietatea necesară. Cupolele vor fi consacrate *Poeziei, Filozofiei, Teologiei, Jurisprudenței și Științelor*, hemicilele, unul *Năvălii lui Attila*, celălalt lui *Orfeu învățînd pe greci artele Păcii*.

La Palatul Luxembourgului, suprafața este mai mică: un hemiciclu, o cupolă, patru pandantive. Tema cupolei este luată din al IV-lea cînt al *Infernului* lui Dante; Virgiliu îl însoțește pe Dante în Cîmpiile Elizee și îl prezintă poeților antici. Un vultur poartă scris pe o panglică versul florentinului: « Văzui pe ilustrii tovarăși ai Poetului Suveran, acela ce zboară, precum acvila deasupra tuturor celorlalți poeți ». Pandantivele înfățișează *Elocvența, Teologia, Poezia și Filozofia*, în timp ce în hemiciclu, Delacroix pictează pe *Alexandru închizînd într-un sipet de aur poemele lui Homer*.

În 1844, pe cînd aleargă de la schelele Palatului Bourbon la acelea ale Luxembourgului, Delacroix mai execută și o lucrare mai mică: o *Pietă* pe zidurile capelei Saint-Denis. « Cea mai patetică pictură religioasă a școlii franceze », cum a fost caracterizată lucrarea aceasta, este rezultatul a numai șaptesprezece zile de muncă. În timpul lucrului se produc diferite accidente supărătoare. Peretele Palatului Bourbon crapă tocmai sub pînza gata pictată și lipită care-l înfățișa pe Orfeu. Pînza cade cu un zgomot asurzitor și se rupe. Zidul trebuie refăcut; Delacroix se hotărăște să picteze hemiciclurile direct pe tencuiala îmbibată cu ceară. Munca trebuie reluată de la capăt.

Fiecare dintre aceste imense compoziții cere de altfel zeci de schițe, mai multe încercări pe zid, o covârșitoare muncă fizică, pentru a nu vorbi de eforturile neînchipuite ale imaginației, de exaltarea simțurilor și a

sentimentelor. Viața aceasta întinde coardele nervoase ale artistului pînă a le rupe: «sînt într-o stare care mă face asemenea unei femei isterice», scrie Delacroix lui Pierret la 27 decembrie 1843.

Cînd pictează, în 1851, *Triumful lui Apollo*, Delacroix povestește chinurile și bucuriile sale vechii lui prietene, George Sand, cu care se împăcase după moartea lui Chopin: «Ai ghicit cînd ai presupus că lucrez ca un negru — îi scrie el la 11 august 1851. Muncesc chiar și mai mult. Într-un cuvînt sînt pe punctul de a sfîrși o lucrare oribilă și delicioasă care va fi ce va fi», iar cu o lună mai tîrziu se plînge tot lui George: «E greu ca un om care n-a trecut prin așa ceva să-și închipuie ce muncă mi-a cerut lucrarea aceasta; are dimensiuni neobișnuite și mă menține într-o stare de perplexitate, dătînd fiind că nu văd decît o singură parte dintr-o dată. De aceea simt o anumită stare de oboseală, defecte de circulație și o depresiune ciudată, care a început să mă îngrijoreze» (septembrie 1851).

În 1846, lucrările de la Palatul Luxembourgului iau sfîrșit; în 1847 se termină cele de la Palatul Bourbon. În 1850 Delacroix primește noua sa comandă, aceea care măgulește în și mai mare măsură amorul său propriu și îl face să viseze ca nici o alta: plafonul Galeriei Apollo de la Luvru. «Lucrarea aceasta este foarte însemnată — îi scrie Delacroix la 5 octombrie 1850 —, ea se află în cel mai frumos loc al lumii, alături de frumoasele compoziții ale lui Le Brun. Îți dai seama cît de primejdios este pasul; trebuie să încerc să-l trec cu bine.» La 17 octombrie 1851, Delacroix invită oficialitățile și prietenii săi vadă ultima lucrare. Aceasta, și celelalte trei de care am vorbit mai înainte, reprezintă nouă ani de muncă aproape zilnică; ele constituie o etapă și o profesie de credință a omului și a artistului. Biblioteca Palatului Bourbon, Biblioteca Luxembourgului și plafonul Galeriei lui Apollo sînt printre cele mai de seamă comori ale Parisului și ale Franței. Văzute una după alta, ele produc o emoție artistică de o incomparabilă intensitate și se constituie într-o impresie unitară din care vom încerca să izolăm cîteva trăsături.

Ceea ce trebuie să observăm în primul rînd este faptul că această *Legendă a secolelor* este o legendă a civilizației antice. Exceptînd tabloul de altar, toate celelalte com

poziții murale ale lui Delacroix înfățișează teme clasice. La Palatul Bourbon, *Poezia* este întrupată de Homer, Hesiod și Ovidiu; *Jurisprudența*, de Numa, Licurg, Demostene și Cicero; *Filozofia*, de Herodot, Socrate și Seneca; *Științele*, de Pliniu cel bătrîn, Aristotele, Hipocrate și Arhimede, iar în panoul *Teologiei*, unde ar fi fost firesc să întîmpinăm portretele doctorilor medievali, găsim scene biblice. Frescele Luxembourgului sînt un imn spre slava lui Homer. Alexandru închide poemele homerice în sipetul de aur răpit de la perși, iar din cînturile lui Dante, Delacroix la ales pe acela care evocă clasicele Cîmpii Elizee și pe poeții antici: Homer, Horațiu, Ovidiu și Lucian. Pacea este întrupată de Orfeu și războiul, de Attila, barbarul nimicitor al civilizației clasice.

Atunci cînd Veronese sau Tizian împodobiseră la Veneția zidurile Palatului Ducal, ei împrumutaseră multe scene din istoria națională sau din Biblie. Nici o asemenea temă nu apare în picturile murale ale lui Delacroix din anii 1842—1851: nici Evul Mediu romantic, nici istoria Franței, nici Biblia (cu excepția panoului *Teologiei*, unde ea constituie mai degrabă un subterfugiu) nu inspiră pe pictor. Pe cînd Delacroix picta *Legenda civilizației antice*, vechiul său tovarăș de arme, Victor Hugo, pune primele pietre ale *Legendei Secolelor*. Poetul își va sfîrși opera aproximativ atunci cînd Delacroix, răpus de boală, va depune penelul. Prefața scrisă de Hugo în 1859 la *Legenda Secolelor* ar putea constitui și un program-manifest pentru decorațiile murale ale lui Delacroix. Iată ce declară Hugo în *Prefața* sa: « A exprima omenirea într-o operă ciclică; a o picta succesiv și simultan sub toate aspectele sale, istorie, fabulă, filozofie, religie, știință, care toate se rezumă într-o singură și imensă mișcare ascensională către lumină; a face să apară, într-un fel de oglindă sumbră și luminoasă . . . această mare figură, una și multiplă, lugubră și strălucitoare, fatală și sfîntă, Omul; iată din ce gînd, din ce ambiție, a ieșit *Legenda Secolelor* ».

Și, pictor al cuvintelor, Hugo închipuie palatul frescelor imense:

J'eus un rêve: le mur des siècles m'apparut.

187 C'était de la chair vive avec du granit brut,

Une immobilité faite d'inquiétude,  
 Un édifice ayant un bruit de multitude,  
 Des trous noirs étoilés par de farouches yeux,  
 Des évolutions de groupes monstrueux,  
 De vastes bas-reliefs, des fresques colossales.<sup>1</sup>

Dar pe « zidul secolelor », Hugo și Delacroix, mînați de gînduri asemănătoare și totuși deosebite, pictează scene diferite și lasă să cadă accentele în alt chip. În timp ce Hugo acordă foarte puțin antichității greco-latine, întîrzie îndelung asupra Evului Mediu, trece rapid prin Renaștere, ignorează cu desăvîrșire clasicismul veacului al XVII-lea și rococoul celui de al XVIII-lea și poposește, în sfîrșit, în actualitate, Delacroix se inspiră exclusiv din civilizația greco-latină, căreia îi cîntă un imn de slavă.

Alegerea nu este nici impusă, nici întîmplătoare. Ea este rezultatul unei lungi evoluții, ale cărei momente am încercat să le schițăm: călătoria în Maroc, prietenia cu Musset și comuna lor atitudine ironică față de patetismul romantic, afecțiunea pentru George Sand, femeia intoxicată de frenezia romantică și năzuind către seninătate și adevăr, admirația pentru Rachel, întoarcerea către tragedia clasică și către Racine. Simptome ale convalescenței secolului care depășește febra romantică. În 1849, în ziua aceea însoțită de aprilie cînd Chopin face una dintre ultimele sale plimbări și se oprește la o cîrciumioară de barieră să bea vin de chinchina cu Delacroix, cei doi prieteni vorbesc despre muzică. În seara aceleiași zile, Delacroix notează în *Jurnalul* său următoarea definiție a artei: « (arta) este rațiunea însăși împodobită de geniu, dar urmînd o cale necesară și stăpînită de legi superioare ». *Triumful lui Apollo* este tocmai întruparea alegorică a acestor noțiuni clasice de lege, la care Boileau și Racine ar fi subscris. Vom vedea îndată cum ele se întîlnesc în subiectivitatea

---

<sup>1</sup> Avui un vis: zidul veacurilor mi s'a apărut.  
 Din carne vie era zidit și din granit brut,  
 O nemișcare din grijă construită,  
 O clădire din mulțime vie înjghebată,  
 Goluri negre prin care luceau sălbatici ochi,  
 Monstruoase grupuri evoluînd,  
 Vaste basoreliefuri, fresce colosale.



pictorului cu ideea romantică a geniului fatal, per-secutat și solitar.

Spuneam că la 17 octombrie 1851, Delacroix poartă pe prietenii săi la inaugurarea Galeriei lui Apollo, împodobită acum de marea lui compoziție. Cu această ocazie, el le trimite, o dată cu invitația, o pagină descriptivă a plafonului. Iată, în voita ei simplitate și uscăciune, mai evocatoare decât multe descrieri literare și mai ales mai interesantă pentru noi, căci printre rîndurile sale citim limpede intențiile pictorului. Ea este intitulată: *Apollo, învingător al șarpelui Python*: «Zeul — spune Delacroix — urcat pe carul său — a aruncat o parte dintre săgeți. Diana, care-l însoțește în zbor, îi întinde tolba ei. Rănit de către zeul vieții și al căldurii, monstrul sîngerînd se zvîrcolește, dîndu-și ultima suflare într-un abur învăpăiat. Apele potopului încep a se retrage și aștern pe vîrfurile munților sau duc cu ele leșuri de oameni sau de animale. Zeii se oțărăsc vîzînd pămîntul pradă făpturilor impure ale mîlului. Se înarmează și ei, deopotrivă cu Apollo. Minerva și Mercur se reped pentru a nimici bestiile. Hercule le zdrobește cu măciuca sa. Vulcan alungă noaptea și aburii nesănătoși, în timp ce Boreu și Zefirii usucă cu suflarea lor apele și risipesc norii. Nimfele își regăsesc culcușul de trestii și urnele încă mînjite de noroiul potopului. Divinități mai mărunte privesc de departe această luptă a zeilor cu elementele, în timp ce Victoria coboară din ceruri pentru a încorona pe Apollo triumfător, iar Iris, vestitoarea zeilor, desfășoară prin aer vîlul său, simbol al triumfului luminii asupra beznei și răscoalei apelor». <sup>1</sup>

*Triumful lui Apollo*, zeul luminii, fusese alegoria veche cu ajutorul căreia artiștii veacului al XVII-lea și al XVIII-lea preamăriseră pe Regele Soare, pe Ludovic al XIV-lea. Dar iată că la Delacroix, alegoria aceasta capătă cu totul alt sens; ea devine o pagină autobiografică și romantică totdeodată, triumful geniului asupra puterilor obscure ale nedreptății, invidiei și urii.

Într-adevăr, Delacroix pictează pe zidurile Luvrului și în imediata vecinătate a lui Le Brun unul din măcelurile sale: nimicirea forțelor răului de către puterile

binelui. Fiindcă ființele pe care le înfățișează sînt mitice, pictorul își îngăduie față de ele o libertate deplină. Și cu cît imaginea lor este mai puțin fixată de către artă și mitologie, cu atît închipuirea lui neîngrădită are posibilități mai vaste.

Iată, de pildă, cum stau lucrurile pentru acela care reprezintă întinericul, ura și răul: Python. Delacroix se duce să studieze la Jardin des Plantes șerpia boa pentru a se inspira din formele lor gigantice și primitive. Apoi, departe de modelele sale, închipuie monstrul. Și acesta depășește tot ce natura a inventat mai hidos și mai cumplit. Mulțumit, pictorul notează în *Jurnalul* său: « Executarea Pythonului, iată ce se cheamă o pictură, una potrivită cu înclinările mele. Naș fi putut-o face după natură. Libertatea de care mă bucur compensează lipsa modelului. Să nu uit deosebirea aceasta caracteristică ». Vîrtejul luptei zeești, ca și călătoria lui Dante în Cîmpiile Elizee, ca și alte scene mai mici ale acestor imense fresce, se petrec în vastitatea unor feerice peisaje. Baudelaire privind cupola Luxembourgului, notează: « E cu neputință să redai în proză calmul fericit sugerat de imaginea aceasta și profunda armonie care plutește peste ea. *Dante în Cîmpiile Elizee* te face să te gîndești la *Telemac* și amintește toate poveștile elizeene . . . Peisajul acesta circular, care îmbrățișează un spațiu enorm, este pictat cu siguranța unui pictor istoric, cu rafinamentul și dragostea unui peisagist. Boschetele de lauri și umbrarele sînt presărate peste tot în chip armonios; pete mari și dulci de soare dorm pe iarba; munți albaștri sau împăduriți creează un orizont plăcut ochilor. În ce privește cerul, el este alb și albastru, lucru rar la Delacroix; norii, subțiați și trași de o parte și de alta, ca un văl care se rupe, sînt foarte ușori; și bolta aceasta de azur, adîncă și luminoasă, este de o înălțime uimitoare. Acuarelele lui Bonington sînt mai puțin transparente, »<sup>1</sup> Și totuși, Delacroix exprimă ideea lui mai degrabă decît prin forme, oricît ar fi ele de fantastice și de prodigioase, prin culoare. « Împotriva părerii generale, voi spune că culoarea are o putere cu mult mai misterioasă și mai mare (decît desenul); ea lucrează fără știința noastră » — spune Delacroix în *Jurnalul* său

<sup>1</sup> Baudelaire, *Variétés critiques*, Crès, I, pag. 28—29.

(6 iunie 1851). Odilon Redon analizează *Triumful lui Apollo* tocmai din punctul de vedere al acestui mesaj exprimat prin culoare. « (Delacroix) pictează fiecare amănunt în sensul ideii lui — spune Redon. Venus este înconjurată de un albastru dulce; într-un nor alburii, de o duiosie adorabilă, zboară amorașii desfășurând aripile. Ceres se bucură de poezia celor mai frumoase peisaje, este însorită. Mercur exprimă prin draperia sa roșie tot fastul confortului capitonat și al comerțului. Marte este de un violet cumplit, casca lui e de un roșu amar, emblema războiului. . . Mercur este sumbru . . . corpul splendid al nimfei culcate este ținut într-o gamă de nedefinit, în acele tonuri bolnave care dau ideea morții. Această operă puternică și nouă este un poem, o simfonie. Atributul care definește pe fiecare zeu devine inutil, într-atât culoarea se însărcinează să spună totul și să exprime exact; restul de tradiție pe care (Delacroix) o mai păstrează încă, în scopul de a fi clar, nu folosește la nimic . . . Să comparăm acum un tablou din școlile trecute, *Nunta din Cana*, de pildă, cu această pagină cu desăvârșire nouă. Oare putem afla acolo un loc atât de mare dat ideii? De fel. Veneția, Parma, Verona n-au considerat culoarea decât sub aspectul material. Numai Delacroix atinge culoarea morală, culoarea umană; aceasta este opera sa și titlurile lui la posteritate ».<sup>1</sup>

*Triumful lui Apollo* reprezintă ca atare un moment exemplar al sintezei clasico-romantice. În slujba alegoriei greco-latine, Delacroix a pus colorismul romantic. Pictorul, ca toți romanticii, s-a spovedit în această pagină magistrală. El a exprimat, în dimensiuni gigantice, melancolia, neliniștea și revolta lui. Din eul său individual a făcut simbolul geniului și al destinului acestuia. Dar — clasic corectiv — el a dat un final optimist luptei între rău și bine. Lumina, necesitatea, legea și rațiunea înving: Apollo triumfă.

*Triumful lui Apollo* este și triumful lui Delacroix. Triumf obținut cu greu, durînd puțin. Satisfacția unei

<sup>1</sup> Odilon Redon, *À soi-même*, Paris, Floury, 1922, cit. după Escholier, *op. cit.*, t. III. pag. 73.

clipe care urmează și precedă obstacolelor. Când Delacroix sfîrșise *Pietà* de la Saint-Denis, un cor de batjocuri o salutase: «Îngenuncheați dacă puteți în fața acestor chipuri respingătoare, a acestei Magdalene cu ochii tulburi, a Fecioarei crucificate, neînsuflețite, desfigurate, mînjite parcă cu ghips, a corpului hidos, putred, oribil, pe care cineva îndrăznește a vi-l înfățișa ca pe fiul Domnului: . . . El (Delacroix) se face sperietoare ca să înspăimînte copiii, le spune: iată drama . . . Mefisto renaște în el pentru a face, în schimbul unor monezi sunătoare, tumba secolului. Toată comportarea acestui om este aceea a unei maimuțe, am dovedit-o. În aceasta stă originalitatea lui . . . »<sup>1</sup>

Astfel se mai vorbea despre Delacroix la 20 octombrie 1844. În 1851, cînd pictorul înfățișează contemporanilor uimiți Galeria lui Apollo, se așterne un moment de admirativă tăcere. Apoi izbucnesc laudele. Gustave Planche scrie în *Revue des deux Mondes* (15 noiembrie 1851): «Domnul Delacroix a răscumpărat prin această ultimă sfortare toate nesocotințele sale (ses incartades) ».

---

<sup>1</sup> *Journal des artistes*, cit. după M. Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains*, éd. Laurens, pag. 59—61.

# VIII. LUPTA LUI IACOB CU ÎNGERUL

La peinture n'est que de la morale  
construite. <sup>1</sup>

STENDHAL

L'art est un courage. <sup>2</sup>

VICTOR HUGO

În timp ce Delacroix muncea cu un avînt sporit și se lua la întrecere cu vecinul său de ziduri, marele Le Brun, o nouă alegere urma să aibă loc la Institutul Franței: murise pictorul Drolling. Iată-l pe Delacroix candidînd pentru a cincea oară. Căci povestea candidaturilor academice ale lui Delacroix este lungă; ea începe în 1837 cînd pictorului i se refuzase pentru prima dată onoarea de a face parte din Institutul Franței; pe atunci îi fusese preferat un mediocru: Schnetz, fostul director al Școlii franceze din Roma. În 1838 este ales, împotriva lui, Langlois; în 1839 ocupă Auguste Couder fotoliul vacant, iar în 1849, Léon Cogniet. Acum, în 1851, domnii academicieni nu se mai ostenesc nici măcar să pronunțe numele lui Delacroix, ci îl aleg cu seninătate pe Jean Alaux zis Romanul, un elev al lui Ingres.

Schnetz, Langlois, Couder, Cogniet, Alaux, cine, afară de specialiști, mai pronunță astăzi aceste nume? Și totuși, Institutul nu șovăie: el dă voturile sale acestor viitori anonimi și nu lui Delacroix. Dar de ce să ne mirăm?

---

<sup>1</sup> Pictura nu este decît o morală construită.

193 <sup>2</sup> Arta este un curaj.

Nu era nici un motiv ca Institutul Franței să voteze altfel decât Academia Franceză, iar aceasta — se știe — n-a numărat niciodată printre membrii ei nici pe Molière, nici pe Diderot, nici pe Stendhal, nici pe Balzac, nici pe Zola, nici pe Baudelaire; cu Hugo a avut noroc, căci dacă mai aștepta puțin nu l-ar mai fi ales, socotindu-l răzvrătit și subversiv.

Delacroix, jignit și mîhnit, se suie din nou pe schelele sale și pictează, cu mai multă furie decât înainte, trupul hîd al Pythonului și scîrbavele făpturi ale mîlului și ale putreziciunii atinse de săgețile zeului luminii. Apoi, fiindcă iubește pictura mai presus de orice și fiindcă are încredere în posteritate, îndată ce sîrșește *Triumful lui Apollo* visează la o lucrare ce-l așteaptă încă din 1849, dar de care nu avusese pînă acum timpul să se apuce. Este *Salonul Păcii*, sala de festivități a Palatului Primăriei, frumosul Hôtel de Ville, clădirea gotică așezată în inima orașului și bătînd în ritmul lui de mai bine de patru secole.

«Curioasă speță mai sînt și ariștii, îi scrie Delacroix lui George Sand (20 octombrie 1851): de mai bine de un an muncesc la lucrarea aceasta (Galeria lui Apollo) mai greu decât ocnașii, dat fiind că spiritul a tras la plug o dată cu trupul. Astea toate pentru ca vreo trei-zece de persoane la Paris să vorbească despre mine timp de două zile; află că acum nu doresc decât să mă urc din nou pe schela pe care am blestemat-o de o sută de ori.»

Și Delacroix se suie într-adevăr din nou pe schelă, și iarăși pictează spații imense: un plafon rotund unde reprezintă *Pacea mîngîind pe oameni și aducînd cu sine Bogăția*, opt chesoane dreptunghiulare înfățișînd *Divinitățile fabulelor* și o friză ce povestește *Viața lui Hercule*, eroul în luptă cu puterile răului, învingîndu-le, rînd pe rînd, dar căzînd victimă a șireteniei și a trădării. În luna septembrie a anului 1852, lucrarea este gata pe trei sferturi. Artistul este încîntat, omul, istovit. «Doctorii — îi scrie el lui George Sand — îmi cer să mă duc măcar cincisprezece zile la mare, căci îmbătrînesc și mi trebuie tonice. Nu cred că mă voi duce, însă. În fiecare seară sînt ca un om care a făcut cincisprezece kilometri pe jos și a doua zi mă trezesc grăbit să mi văd copiii: îi găsesc încă umezi de sărutările mele, de

cele mai multe ori mi se par cam zburliți, câteodată sînt mulțumit; astfel tot făcînd, corectînd și refăcînd, nădăjduiesc să ajung la capăt, și cînd mă voi afla acolo, dacă mă voi afla, voi dori să încep din nou; căci, cînd nu mai poți răpi infante trebuie să muncești dacă nu vrei să pieri de plictiseală» (2 septembrie 1852).

Delacroix sfîrșește lucrarea aceasta, care-i ține loc de «infantă», în august 1853. El o prezintă publicului abia în martie 1854. Noi nu o cunoaștem decît din cîteva schițe, unele ale maestrului, altele ale lui Pierre Andrieu, care-l ajutase. Cea mai frumoasă, datorită lui Delacroix, se află astăzi la Muzeul Carnavalet. Culorile ei sînt frumoase, timbrul lor e grav, plin și dulce. Astfel cum se înfățișează ne face să regretăm și mai mult pictura arsă, o dată cu aripa Palatului Primăriei, în incendiul din 1871, anul Comunei din Paris.

După atîta muncă, entuziasmul cade brusc, ca o beție care se rezolvă în dezgust și depresiune. În 1852, Delacroix boalește. El fuge la Champrosay; acolo pictează cîte puțin și scrie un studiu despre Poussin, despre clasicul Poussin, de care-l apropie din ce în ce mai mult și tendințele lui teoretice și pasiunea pentru peisaj.

Apoi, cînd se întoarce la Paris, îi trimite lui Soulier cîteva rînduri; ele exprimă destul de exact gîndurile negre care-l rod pe marele singuratic: «Mă socot o oaie închisă într-un țarc și căreia i se îngăduie să pască ici și colo vreo iarbă săracă, pînă cînd o mîna puternică o va ridica pentru vecie. Așadar mă mai bucur de cîteva clipe bunele în așteptarea momentului cînd voi părăsi totul. Cîteodată mă întreb dacă este cu putință să te bucuri de ceea ce știi că se va sfîrși în curînd» (14 sept. 1853).

Cu putință este; dovadă stă febra de activitate care-l cuprinde pe Delacroix în anul 1854. Pricina? Perspectiva Expoziției universale care urma să aibă loc în 1855 și în cadrul căreia pictorul dorea să-și organizeze o retrospectivă menită a arăta contemporanilor și a dovedi lui însuși orgolioasa măreție a operei sale.

Într-un vers celebru, Racine mărturisise că-n sufletul său «sălășluiesc doi oameni». Goethe spusese și el odată: «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust».

Dacă am încerca să facem statistici de acest fel cu privire la Delacroix, am putea cu ușurință distinge măcar trei indivizi care locuiau în «subțirea lui persoană» și, strîmtorați, se cam certau unul cu altul. Acestor colocatari le-am putea da și cîte un nume: primul ar fi oportunistul, dublucelul, spiritualul și egoistul Talleyrand, cel de al doilea amarul, duiosul și dezamăgitul Alcest, eternul Mizantrop plîngînd iubirea lui de oameni mereu batjocorită; al treilea, stăpînul despotice al celorlalți doi, sublimul ibovnic al artei, Michelangelo sau, pur și simplu, Delacroix.

În anul 1854 vedem aceste trei personaje apărînd pe scenă succesiv și simultan. Pe Talleyrand îl aflăm mai ales în *Corespondența* lui Delacroix.

Inaugurarea *Salonului Păcii* îi dă pictorului prilejul să ia contact cu toți criticii plastici ai vremii. Tigrul pune atunci mînuși și iată că ghearele sale devin catifelate. Toată vremea singuraticul și melancolicul Delacroix stă cu condeiul în mînă: scrie scrisori. Gautier, Houssaye, Moreau, Paul de Saint-Victor, Dutilleux, Théophile Silvestre, Gustave Planche, Buloz, Peisse, Petroz primesc misive mai lungi sau mai scurte de invitații, mulțumiri sau propuneri de întîlnire.

Silvestre scrisese în acel an (aprilie 1854) o *Istorie a artiștilor contemporani francezi și străini*, în care consacra un lung capitol lui Delacroix. Delacroix îi mulțumește de mai multe ori cu mari efuzii și oarecare cochetărie: «Sălbătăcia mea — spune el — a fost speriată de atîtea amănunte. Îngăduie-mi să-ți spun că, cu toate intențiile dumitale binevoitoare, mă tem că m-ai văzut mai mare decît sînt în realitate: sînt eu astfel? În acest caz n-am ajuns la acel *cunoaștere pe tine însuși* recomandat de către antici» (aprilie 1854).

Academia din Amsterdam, tocmai în vremea acestei campanii quasidelectorale, îl alege pe Delacroix membru. După repetatele înfrîngeri suferite în patria sa, pictorul resimte această onoare ca o compensație minoră, dar plăcută, la care nu rămîne insensibil, cu atît mai mult cu cît anul 1853 văzuse a șaptea înfrîngere a lui Delacroix la Institut.

Saloanele îl văd atunci mai mult decît oricînd pe Delacroix doritor să-și întrețină relațiile. Una dintre cele mai prețioase și mai agreabile totdeauna este prietenia



lui Gautier, marele său admirator. Criticul îl cunoscuse pe pictor încă din anul 1833. Legăturile lor se strâng, însă prin 1849, când Delacroix își petrece adeseori serile la pictorul Boissard, într-una din vechile și foarte frumoasele case din insula Saint-Louis, la umbra catedralei Notre-Dame.

La Boissard vin aproape zilnic Gautier, Baudelaire, marele Daumier, sculptorul Clésinger și câteva femei frumoase și nu prea aspre față de artiști: modelul Maryx sau doamna Sabatier. Acesteia, Baudelaire, îndrăgostit, îi dedicase *Imnul* său:

A la très chère, à la très belle  
Qui remplit mon cœur de clarté,  
À l'ange, à l'idole immortelle  
Salut en immortalité! <sup>1</sup>

Delacroix este încântat de voluptosul amestec de poezie, pictură, muzică și dragoste pe care-l află la clubul « băutorilor de hașîș » (les haschichins)! În ce privește visurile pe care hașîșul le dă, el nu dorește să și le procure. Mai întâi pentru că ale sale sînt și mai fantastice și apoi pentru că acest demn fiu al lui Descartes socotea că: « Rațiunea trebuie să facă parte din toate excesele noastre » (*Jurnal*, II, 437).

Ceea ce este însă amuzant e că pe cînd frecventează lumea aceasta atît de seducătoare și care are pentru el, Delacroix, o admirație fanatică și absolută, pictorul păstrează o inatacabilă rezervă sufletească și mintală. Pe Gautier îl privește cu ochii lui chinezești, pe jumătate închiși, și-l judecă foarte lucid: « Gautier — notează el într-un rînd în *Jurnalul* său — ia un tablou, pictează și el un altul care e fermecător, dar nu face un act de adevărat critic; dacă poate să facă să sclipească și să strălucească expresiile umflate după care aleargă cu o pasiune contagioasă, dacă citează Spania și Turcia, Alhambra și Astmeidanul din Constantinople, și-a atins scopul, și mai departe nu încearcă să treacă ».

---

<sup>1</sup> Mult dragei, mult frumoasei  
Ce mi umple sufletul cu lumină,  
Îngerului, idolului fără moarte  
Plecăciune în veșnicie.

Delacroix este sever și cu Baudelaire, omul care l-a înțeles mai bine și a pătruns mai adânc sensurile multiple ale vastei sale opere. Poetului care-l admira fără margini și purta și el pecetea geniului, Delacroix nu i-a deschis niciodată porțile inimii sale. Multă vreme nu-l consideră decît ca pe traducătorul lui Edgar Poe. Apoi, în 1857, cînd Baudelaire îi trimite *Florile Răului*, Delacroix îi mulțumește prin cîteva rînduri convenționale, în timp ce Hugo, cutremurat, îi scrie tînărului poet: « Domnule, ați găsit un nou fior ». Lassalle-Bordes va pretinde că pictorul « dădea cuvîntul de ordine mai multor critici (Gautier, Silvestre, Baudelaire) pe care îi folosea, dar îi disprețuia ».<sup>1</sup> Afirmația, deși exagerată, cuprinde un sîmbure de adevăr și e confirmată în bună parte de lectura *Jurnalului*.

Seratele din insula Saint-Louis sînt pentru Delacroix o plăcere și în același timp un prilej de a păstra contactul cu tineretul înaintat al vremii! Pentru avantaje mai imediate, însă, el frecventează lumea oficială. Ar dori să aibă și o slujbă: poate direcția Școlii de Arte Frumoase sau aceea a atelierelor de tapiserie de la Gobelins, ba chiar un măgulitor mandat de senator. Pentru a atinge aceste scopuri folosește influența doamnei de Forget, veche bonapartistă cu mari grade. Pînă la urmă pictorul se mulțumește, însă, cu un mandat de consilier municipal, menit să atrage invitații la balurile de la Palat și poate și comenzi mănoase.

Iată-l, așadar, la 23 martie invitat la un asemenea bal. O dată sosit acasă, ia condeiul în mînă și zgîrie hîrtia mai mult decît scrie în *Jurnalul* său: « Ah, cît îmi e de greață cînd văd chipurile tuturor acestor canalii, bărbați și femei, sufletele acestea de lachei sub învelișurile lor brodate ». Acum nu mai vorbește Talleyrand, ci Alcest. Și tot Alcest notează întorcîndu-se de la un concert de la prințesa Czatoriska: « era o căldură de nesuferit și mirosea a șobolan mort » (7 aprilie 1854).

Mizantropia lui Delacroix ia și o formă mai sistematică. În ziua de 1 ianuarie 1854, zi simbolică de început și nădejde, el scrie: « O panfățarnicie universală! Totul merge prost, virtutea este atît de slabă și de șovăitoare,

<sup>1</sup> V. Th. Silvestre, *Les artistes français*, II, pag. 153.

talentul atît de variabil și de gata să se degradeze și să renunțe, încît oamenii sînt obișnuiți să se mulțumească numai cu aparența talentului și a virtuții. . . Nimeni nu se indignează de nimic. . . Îmi dai, iau; de cerut nu cer, de frică să nu trebuiască să dau și eu prea mult; numai în ce privește eticheta sînt exigenți, fiindcă nu costă nimic». Și pentru că socoate că lumea e rea și lașă, pictorul suferă: «viața mea sînt nervii mei, ficatul meu, splina mea, febra mea. Febra aceasta naște himere, iar cînd un om e nefericit din pricina himerelor, în ce abis de nenorociri coboară!»

Nerecunoștința a făcut totdeauna parte din lotul rezervat lui Alcest. Delacroix suferă din pricina negrei ingraturii a învățacelui său Lassalle-Bordes. Acesta este cel mai capabil dintre elevii lui Delacroix și cel mai muncitor. Văzîndu-se prețuit, se crede nedreptățit. I se pare că treaba subalternă pe care o face constituie esențialul. Insinuează că uriașele lucrări ale anilor 1841—1851 sînt datorate lui, că el a împodobit Biblioteca Palatului Bourbon și a Luxembourgului, că el este autorul capelei Saint-Denis și a Galeriei lui Apollo. Nu se mulțumește să spună aceste lucruri, le și scrie. Caietele gemînd de calomnii sînt trimise lui Philippe Burty.

Luvrul dă astăzi un răspuns ironic zugravului clevertor. Muzeul expune cartonul pictat de Lassalle-Bordes pentru *Bătălia de la Taillebourg*. Deosebirea dintre opera vijelioasă și demonică a lui Delacroix și biata alcătuire căznică a lui Lassalle-Bordes este atît de evidentă încît pune capăt oricărei discuții și face inutil orice comentariu.

Trebuie spus, însă, că notele pe care ni le-a lăsat Lassalle-Bordes nu sînt lipsite de interes. În afară de laudăroșeniile unui mediocru, ele mai cuprind și anumite amănunte privitoare la chipul în care lucra Delacroix și notarea aproape stenografică a unora dintre vorbele sale. În caietele rămase lui Philippe Burty, vedem aparînd un Delacroix familiar, muncitorul la lucru, înarmat cu uneltele sale, printre ucenici, saci de var și de ciment, culori, clei și pînze. Șovăielile, glumele, autoironia maestrului apar foarte evidente și, acum cînd timpul a lămurit pozițiile și valorile, putem fără grijă să cităm

pe otrăvitul ucenic, reținînd din spusele lui numai atît cît se cuvine pentru a adăuga cîteva pete mai vii pe portretul rembrandtian al lui Delacroix.

« Delacroix — spune Lassalle-Bordes — nu putea să-și recopieze lucrările fără a le modifica după impresia momentului. . . Cînd nu era mulțumit de ceea ce făcuse, trecea paleta unui elev, căci la altul vedea mai bine cusururile. Dacă vreunul dintre tineri voia să corecteze vreun amănunt neizbutit, Delacroix intervenea: — Lasă-l, eu l-am făcut, s-a obișnuit lumea cu mine! Dacă l-aș corecta, aș primejdi armonia întregului și mișcarea. Este mai importantă expresia pe care mișcarea o împrumută unei figuri decît perfecția unei mîini sau a unui picior. Aceasta de altfel nu s-ar putea obține decît cu ajutorul modelului care, însă, nu oferă niciodată exact ceea ce îți trebuie. O mîină! Dar o mîină trebuie să vorbească întocmai ca un obraz! . . . Delacroix — continuă Lassalle-Bordes — compunea cu mare ușurință. Înainte de a se pune pe lucru, el răsfoia cartoanele cu gravuri. Operația aceasta îi biciuia imaginația. De acolo își alegea ce se potrivea cu subiectul său: figuri, grupuri întregi, fără cel mai mic scrupul. El transforma de altfel materialul acesta într-atîta încît îl făcea de nerecunoscut. — Rafael — spunea el — proceda tot astfel cu antichitatea din care s-a inspirat din belșug, și el, și alții, de altfel. »<sup>1</sup>

Delacroix știa că Lassalle-Bordes își arogă toate meritele în marile lucrări la care acesta din urmă nu fusese decît o biată unealtă. El știa că veninosul ucenic îl acuză de plagiat și, după ruptura din 1851, maestrul mai adăugă încă o picătură amară la potirul cu amărăciuni al vieții sale.

Și atunci Alcest are nevoie de un suflet. Dar mai fericit decît Mizantropul lui Molière, Delacroix nu e înconjurat numai de Célimène; o mai are și pe Jenny. Iată-l la Dieppe, regăsindu-se după o scurtă despărțire: « nu pot spune plăcerea pe care am resimțit-o revăzînd-o pe Jenny a mea. Biată, scumpă femeie! Chipul ei e mic și supt, dar ochii îi strălucesc de plăcere că are în sfîrșit cu cine vorbi; neîntoarcem împreună pe jos, cu toată vremea rea; cîteva zile desigur cît voi rămîne la Dieppe,

<sup>1</sup> Cit. după Escholier, *op. cit.*, t. III., pag. 6—7.

voi sta sub farmecul reîntîlnirii cu singura ființă a cărei inimă este a mea fără rezerve.»

Talleyrand se retrage, în timp ce Alcest își dezvăluie chipul lui de amant dezamăgit, dar încă duios și entuziast al umanității.

Pe cînd Delacroix țese o pînză fină în care urmează a fi prinși, precum muștele, criticii și puterile vremii, în timp ce se mînie și blestemă sufletele de lachei ale curtenilor și vanitatea cochetelor, el face și un alt lucru mai de seamă decît acestea și mai potrivit cu firea lui adîncă: pictează. Îndată ce a luat penelul în mînă, în sufletul lui Delacroix se așterne o dulce și senină pace. « Marea mea resursă este munca — scrie el. Dacă aceasta mi-ar lipsi, ar trebui să intru la mănăstire, și n-aș mai avea altceva de făcut decît să-mi sap groapa... Termometrul veseliei sau tristeții mele se urcă sau scade după cum mi-am îndeplinit munca zilnică. » (Către doamna de Forget, iunie 1855.)

Și munca aceasta este oglinda cea mai credincioasă a sufletului lui. În pînzele sale, pictorul ni se destăinuie, fără să vrea, mai mult și mai bine decît în *Corespondență* și în *Jurnal*. Iată-l, de pildă, în anul 1853, melancolic, nostalgic, obosit. Este anul cînd notează în *Jurnalul* său: « Fă ceva, orice, pentru a nu suferi ».

Și atunci pictează *Portretul lui Alfred Bruyas*. Despre portretul acesta, Théophile Silvestre a scris cîteva dintre cele mai frumoase pagini ale sale; să ne fie îngăduit a cita unele fragmente. « Era spre sfîrșitul iernii din 1853 — spune Silvestre. Delacroix avea cincizeci și cinci de ani, încă tot geniul, aproape toate puterile și imaginația tot atît de vie și de proaspătă ca totdeauna. Se deschisese tocmai expoziția tablourilor moderne ale ducesei de Orléans, pînze de elită ale școlii contemporane, unele dintre ele cunoscute ca niște stindarde, toate adunate într-o singură sală, și prin urmare de o varietate și de un antagonism cu mult sporite. Delacroix, nerăbdător să-și vadă lucrările astfel prezentate, dori să-l însoțim la fața locului. Iată-ne așadar în mijlocul unei turme de amatori care măsurau geniul lui Delacroix prin ochelarii lor; pictorul era înăbușit fără ca picturile lui să fi fost privite, insultat fără a fi fost înțeles și tratat drept

nebu pentru *Hamletul* său: «De treizeci de ani sînt dat pradă fiarelor», ne spuse el. Deodată, întorcîndu-se, zări în contemplația unui tablou de Ingres, pe Alfred Bruyas, admirator pasionat al *Femeilor din Alger* și care, ciudată coincidență, îl izbi acum ca o întrupare vie tocmai a acestui *Hamlet* batjocorit chiar acolo. Delacroix îl bătu pe umeri și îi spuse: «Vino mîine să mă vezi, vreau să-ți fac portretul». Bruyas avea pe atunci treizeci și doi de ani și era unul din acei oameni delicăți și sensibili care te atrag îndată printr-un fel de farmec magnetic ce nu se poate uita. Din făptura lui emanau bunătate, blîndețe și melancolie. Trăsăturile figurii sale erau prelungi, ascuțite și contrastau prin fermitatea lor cu grația, neglijența și oboseala mișcărilor sale. . . Pielea lui albă, străbătută de vine azurii, mată, uneori cenușie, se lumina deodată pe dinăuntru, la flacăra inimii și a imaginației. Naiv și rafinat, candid și pătrunzător, practicînd cu înverșunare acel «cunoaște-te pe tine însuși» și chinuit încă din cea mai fragedă copilărie, entuziasmat și reflexiv, el trăia pe două planuri, observîndu-se tot atît pe cît observa pe alții. . . În trans-luciditatea chipului său și se părea ai zări eul. Dar acest eu, rezervat, ager și retractil, se ascundea cu ușurință în adîncimile sale, lăsînd curiozitatea neistor-vită. Cea mai ușoară suflare. . . făcea să freamăte această fire eoliană și orice neplăcere o înclina fără ai atinge totuși dulceața. . . Astfel era domnul Bruyas cînd, cu trupul frînt, dar parcă electrizat de propunerea lui Delacroix, veni să se așeze în fața ilustrului său pictor, în acel fotoliu care se potrivea de minune cu imensa lui oboseală.

Delacroix, chinuit de «sentimentul tragic și poetic al slăbiciunii omenești, izvor al celor mai puternice emo-ții», afla în modelul său tipul chiar al slăbiciunii fizice și al energiei sentimentului și regăsea în el multe trăsă-turi ale propriei sale firi și ale eroilor săi favoriți. . . Priviți-l, este tot Hamlet, dar în cele mai delicate nuanțe ale melancoliei și ale năzuințelor sale înăbușite. Acest fond de suferință și de tristețe Delacroix nu se putea împiedica să-l exagereze, atît de puternic îl simțea în sine însuși și, de altfel, el îl credea pe Bruyas cu mult mai bolnav decît era în realitate: «Ce amestec de nervi, de bronșită și de febră! — ne spunea pictorul.

Și eu le am pe toate. Dar cât e de atins! Când îi aud tusea uscată și violentă mă tem că-și dă sufletul în batistă». Batista, pe care Bruyas o ținea mereu în mână, făcea asupra imaginației lui Delacroix impresia unui nod tragic, întocmai ca bastista pierdută a Desdemonei asupra geloziei lui Othello. . . Când lua epuizarea întâmplătoare a lui Bruyas drept o boală mortală, oare Delacroix uita experiența lui proprie privind resortul naturilor nervoase pe care o suflare le apleacă, dar le și ridică, ca pe o flacăra? Credea el oare în presimțirea sa sau năvea decît nevoia dramatică să creadă? Poate că suferințele altora fac totdeauna parte dintre voluptățile poetului și ale pictorului, care simt nevoia să se joace cu viața ». <sup>1</sup> Dacă anul 1853 este luminat de flacăra pîlpîndă a privirii lui Alfred Bruyas, anul 1854 este în întregime dedicat fiarelor: tigri și lei. Cuprins de o nouă pasiune pentru aceste energice expresii ale naturii, Delacroix, care-și strîngea și el forțele pentru un salt, se tot ducea să vadă superbe animale la Jardin des Plantes. Și iată că din multe schițe, acuarele, studii și tablouri mai mici, scoate două compoziții de o strălucire, de o vervă, de o sălbăticie și de o culoare pe care nici măcar penelul lui nu le mai atinsese pînă atunci: sînt vestitele vînători ale anului 1854: *Vîndtoarea de tigri* și *Vîndtoarea de lei*. Delacroix ne înfățișează în aceste două pînze cai sălbatici ca cei văzuți în Maroc, arabi peste care burnusurile flutură precum flăcările unor incendii, peisaje fantastice de roci și de cactuși și, mai ales, fiarele: tigrul încolăcit în jurul calului și mușcînd piciorul acestuia, leul sfîșiind cu gheara lui colosală pe omul prăbușit care încearcă să se mai apere. « *Vîndtoarea de lei*, spune Gautier, este o înspăimîntătoare încăierare de oameni, cai și lei, un haos de gheare, de dinți, de pumnale, de lănci, de torsuri, de crupe, întocmai cum îi plăceau lui Rubens; toate de o culoare atît de orbitoare și atît de însoară încît te silește să închizi ochii pe jumătate. »

Cînd privim astăzi *Vîndtoarea de lei* și *Vîndtoarea de tigri*, cumplitul și optimistul vîlmășag al naturii dezlănțuite, înțelegem că pictorul și-a adunat puterile, și-a înfrînt melancolia și s-a hotărît să dea în onoarea doamnei lui, pictura, o mare și cavalierească luptă.

Ecoul expoziției din 1855 trebuie căutat astăzi în cronicile lui Charles Baudelaire și în foiletonul lui George Sand. Primul declară că punctul de plecare al cronicii sale « va fi examinarea operei celor doi maeștri francezi (Ingres și Delacroix), dat fiind că în jurul lor și sub ei s-au grupat aproape toate individualitățile care compun personalul nostru artistic ».<sup>1</sup> Cu toată această plasare a lui Ingres pe același plan cu Delacroix, Baudelaire este foarte aspru față de șeful școlii clasicizante. « Domnul Ingres poate fi socotit ca un om dotat cu înalte calități, un amator elocvent de frumos, dar lipsit de acel temperament puternic care face fatalitatea geniului. »<sup>2</sup> Ingres este « eclectic », folosește « o pedanterie exagerată de mijloace », s-a fixat într-o formulă « care-l împiedică să progreseze ». Desenul, faimosul desen al lui Ingres, Baudelaire îl socotește ca pe acela « al unui om cu sistem ». Ingres crede că « natura trebuie corectată și îmbunătățită », și de aceea « figurile sale au aerul unor manechine de formă foarte corectă, umflate cu o materie moale și moartă, străină de organismul omenesc ».<sup>3</sup>

În contrast cu aceste dure și nedrepte aprecieri stă adevăratul imn pe care Baudelaire îl dedică lui Delacroix. În fața celor treizeci și cinci de tablouri care rezumă o viață (cel mai vechi este *Barca lui Dante*, ultimul, *Vînătoarea de lei*), pe buzele tînărului flutură versurile scrise de Gautier în onoarea maestrului:

Il naît sous le soleil de nobles créatures  
Unissant ici-bas tout ce qu'on peut rêver :  
Corps de fer, cœur de flamme ; admirables natures !  
Sur leurs fronts rayonnants de la gloire des cieux,  
L'ardente auréole en gerbes d'or y pousse.<sup>4</sup>

Și Baudelaire continuă: « Nimeni, după Shakespeare, n-a reușit ca Delacroix să unească într-o unitate mister

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Variétés critiques*, Crès, Paris, 1924, I, pag. 100.

<sup>2</sup> *Idem*, I, pag. 98.

<sup>3</sup> *Idem*, I, pag. 97.

<sup>4</sup> Se nasc sub soare ființe nobile

Întrunind în ele tot ce poate fi mai bun:

Trupuri de oțel, inimi de flacără; minunate făpturi!

Pe fruntea lor strălucind de gloria cerurilor,

Arzătoarea aureolă crește în mari spice de aur.



rioasă drama cu vigoarea». <sup>1</sup> Pictura lui Delacroix «este învăluită în intensitate și splendoarea ei este privilegiată... Ce va fi oare Delacroix pentru posteritate? — se întreabă Baudelaire... ea va spune, ca și noi, că el a unit facultățile cele mai uimitoare; că a avut, întocmai ca Rembrandt, simțul intimității și al magiei, întocmai ca Rubens și Le Brun, spiritul decorativ și combinator, culoarea feerică a lui Veronese etc., dar că a posedat și o calitate *sui generis*, indefinisibilă și definind partea melancolică și învăpăiată a secolului, ceva cu desăvârșire nou, făcând din el un artist unic, fără precedent și fără strămoși, probabil fără succesori, un inel atât de prețios încât nu mai există un altul la fel și pe care suprimându-l, dacă un asemenea lucru ar fi cu putință, ar fi suprimată o lume de idei și de senzații și s-ar crea o lacună prea mare în lanțul istoriei.» <sup>2</sup> Ca un ecou al panegiricului lui Baudelaire, George Sand consacră și ea lui Delacroix un foileton în ziarul *Presă*. Acesta va constitui mai târziu vestitul capitol despre Delacroix din *Histoire de ma vie*. După ce schițează un magnific portret al aceluia pe care-l cunoscuse, tânăr Hamlet, seducător, ispitit și rezervat, George plasează în linie istorică uluitoarea operă care, în cele treizeci și cinci de fațete ale ei, acoperă pereții Luvrului. Și pentru George Sand ca și pentru Baudelaire, opera lui Delacroix se înscrie în posteritatea shakespeariană. Dar acesteia, scriitoarea îi adaugă umanismul greco-latin. «Delacroix — spune George Sand — a străbătut mai multe faze... el s-a inspirat din Dante, Shakespeare și Goethe și romanticii au aflat în pictura lui cea mai înaltă expresie a lor și au crezut că le aparține exclusiv. Dar un asemenea creator nu se putea închide într-un cerc astfel definit. El a cerut cerului și oamenilor spațiu, lumină, pereți destul de vasti pentru a cuprinde compozițiile lui și, aruncându-se atunci în lumea idealului său integral, a scos din uitare alegoriile anticului Olimp, pe care le-a amestecat, ca un mare poet al istoriei ce este, cu geniile tuturor secolelor. Delacroix a reîntinerit această lume moartă sau falsificată de tradiții reci prin focul interpretării lui arzătoare. În jurul acestor perso-

<sup>1</sup> *Idem*, I, pag. 103.

206 <sup>2</sup> *Idem*, I, pag. 108.

nificări supraumane, el a creat o lume de lumini și de efecte, pe care cuvîntul *culoare* nu reușește poate s'o redea pentru public; acesta este însă silit s'o recunoască prin spaima, emoția și uimirea care-l cuprind în fața unui asemenea spectacol. »<sup>1</sup>

Retrospectiva Delacroix se preschimbă astfel într-o apoteoză. Murmure trebuie să se mai fi făcut totuși auzite, din moment ce Delacroix îi scrie lui George Sand: « scumpă femeie care mă descrii astfel cum mi-ar plăcea să fiu, acum cînd succesul trecător al expoziției mele trezește mînia tuturor acelor care nu m'au iertat! Ce lovitură, și dată de ce mîină, scumpă mîină mică pe care sînt fericit s'o sărut » (14 iulie 1855).

Mai dragi inimii sale decît recunoașterea altora, mai măgulitoare decît Legiunea de onoare, în grad de comandor, care i se acordă la 15 octombrie, o dată cu placa de mare ofițer conferită lui Ingres, este sentimentul intim al artistului și vocea șoptită a conștiinței sale. În fața marilor pînze care reprezintă mai bine de treizeci de ani de muncă, de luptă și de pasiune, în fața noutății totale a operei lui comparate cu perfecția rece a lui Ingres [« expresia completă a unei inteligențe incomplete », spune Delacroix în *Jurnalul* său (22 mai 1855). Apoi, rectifică cu zece zile mai tîrziu: « expoziția lui Ingres mi s'a părut altfel decît prima dată: are unele calități »], Delacroix știe că a avut dreptate, el știe că de acum încolo nimic din ceea ce i se va mai reproșa nu va mai avea însemnătate. O platoșă dură îmbracă slabul trup pe care nîl înfățișează un daghereotip al vremii. Pe chipul supt, ai cărui pomeți asiatici sînt încă și mai accentuați, ochii chinezești s'au închis aproape cu desăvîrșire. Ei nu mai desenează acum decît două linii subțiri prin care privirea trece ascuțită și filtrată. În schimb, nările sînt deschise și umflate, gata să absoarbă ultimele parfumuri ale vieții, cele mai concentrate, mai tari și mai dulci.

Pe cînd Delacroix și Ingres se luptă în arenă, pictura franceză se împarte în două tabere rivale care-i recunosc

<sup>1</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, Calmann-Lévy, Paris, 1904, IV, pag. 249—250.

pe unul sau pe celălalt drept șef. Delacroix are, cel puțin ca om, șanse mai mari decât Ingres de a ralia tineretul. În contrast cu simplitatea dogmatică a lui Ingres și cu personalitatea sa mic burgheză, Delacroix întrupează figura prestigioasă a artistului, astfel cum o visau adolescenții și femeile. Chinuit, melancolic, strălucit când iese din singurătatea sa căutată și sumbră, Delacroix este un mizantrop căruia îi place să placă. Într-o notă caracteristică a *Jurnalului* său, el mărturisește cu o autoironie evidentă această cochetărie. Vorbind despre prințesa Czatoriska, el spune o dată: « Marcelline are aceeași fire ca și mine: dorește să placă. E în stare să fie fermecătoare și cu un văcar. Și eu sînt tot așa. Ce să faci? Ești cum poți ».

Unul dintre primii fluturi care și ard aripile la flacăra seducției lui Delacroix este Chassériau. Tînărul pictor fusese elevul lui Ingres, dar, atras de Delacroix, începuse să șovăie între cele două școli; el compromite sau în orice caz atenuează astfel marile calități picturale pe care le avea. Ingres, irascibil și gelos, îl alungă pe Chassériau din atelierul său. Tuberculoza pune capăt acestor șovăieli ale conștiinței artistice și îl răpune pe Chassériau la treizeci și șase de ani.

La Delacroix se prezintă și o altă stea a tinerei generații: Millet. Malițiosul maestru îl ascultă pe tînărul bărbos și grandilocvent cu obișnuita lui amabilitate, apoi notează în *Jurnalul* său: « azi dimineată a venit la mine Millet. Vorbește despre Michelangelo și despre Biblie. A sperat că revoluția de la patruzeci și opt va statua egalitatea talentelor o dată cu aceea a averii. . . În puținele lucrări ale lui pe care le-am văzut, toate cam la fel, apare un sentiment profund, dar pretențios, care se zbate între o execuție când uscată, când confuză » (16 aprilie 1853). Hotărît, Delacroix nu păcătuia prin indulgență. Erau totuși doi oameni a căror pictură îl emoționa adînc pe maestru: unul era Corot și celălalt Courbet. Corot era un contemporan al lui Delacroix. Ca și pictorul nostru, Corot avusese la douăzeci și ceva de ani revelația picturii engleze; cele trei peisaje ale lui Constable, acelea care-l îndemnaseră pe Delacroix să modifice fondul *Măcelului din Chios*, îl influențaseră foarte mult și pe Corot. Spre deosebire, însă, de Delacroix, Corot era un om al naturii; pentru el natura și nu literatura con-

stituia tema și modelul. . . Influența lui Corot asupra vremii sale este cu mult mai redusă decât aceea a lui Delacroix, mai întâi pentru că picturile lui Corot nu pun în mișcare o lume de idei ca acelea ale lui Delacroix, apoi pentru că n-au nici amploarea acestora și, în sfârșit, fiindcă Corot este, prin firea lui, un izolat. Théophile Silvestre schițează un foarte viu portret al peisagistului în *Comentariul* său la *Catalogul Bruyas* și îl încheie prin următoarele vorbe puse în gura lui Corot: « Pictorul trebuie să umble la câmp, nu la muzeu. Muza locuiește în pădure! Îi place liniștea, nu cartierul hălelor. Să lăsăm concertele de la Conservator și să ascultăm cântecul păsărilor. De șase luni de zile caut să pictez ramuri de sălcii în atelier. Nu merge. Am nevoie de ramuri vii. Voi pleca pe câmp. Când, în iulie, mă strecor printre alunișuri, mă simt de cincisprezece ani. Ce bine e: miroase a dragoste! A dragoste? Taci din gură reumatic bătrîn! Gîndește-te mai bine la înmormîntare! Ei. . . băiete! Și acuma bună seara și pe curînd ». <sup>1</sup>

Omul care vorbește astfel se situează la polul opus lui Delacroix: bătrînelul sfătos, glumeț și naiv n-are nimic de-a face cu distantul poet al culorii și cu chinuitul pictor al ideilor. Și totuși, Delacroix face parte dintre aceia care recunosc talentul oriunde acesta s-ar afla, chiar atunci cînd el stă departe de propriul său geniu. Astfel îl vedem pe Delacroix luînd pentru prima dată contact cu Corot în 1847, atunci cînd și unul și celălalt sînt doi oameni formați, în pragul anilor cincizeci. Corot era foarte contestat însă, la această dată. « Corot — spune Delacroix în *Turnalul* său — este un adevărat artist. . . Arborii lui sînt superbi. I-am vorbit despre arborele pe care trebuie să-l pictez în *Orfeu*. Mi-a spus să merg înainte și să mă las dus de ceea ce îmi vine: astfel face și el aproape totdeauna. Corot n-admite că se poate crea în chinuri infinite. Tizian, Rafael, Rubens (spune el) au lucrat ușor. . . Cu toată această facilitate, o anumită cantitate de muncă este indispensabilă. Corot se oprește mult asupra unui obiect: ideile îi vin și el adaugă lucrînd: e cea mai bună soluție » (14 martie 1847).

Delacroix îl admiră pe Corot și îi împrumută chiar unele mijloace de expresie. Este adevărat că peisagistul

<sup>1</sup> Th. Silvestre, *op. cit.*, Crès, t. II, pag. 224.

este pictorul ceții, în timp ce romanticul este pictorul văpăilor africane, dar limbajul lor este comun, și Corot reia pe ton minor afirmațiile sonore și violente ale marelui său contemporan; acesta înțelege la rîndul său, privind arborii lui Corot, poezia valorilor subtile. Altfel stau lucrurile cu Courbet. Courbet se situează la polul opus lui Delacroix și tocmai de aceea îl atrage, dar îl și respinge. « Extremele se ating », zice-se; « extremele mînting », spune un scriitor francez. Courbet îl mișcă pe Delacroix ca negativul chipului său într-o fotografie. Courbet este cu douăzeci de ani mai tînăr decît Delacroix. El ia dintru început chiar conducerea noului curent, a școlii realiste care se pregătește ca, împreună cu impresionistii, să-și împartă moștenirea lui Ingres și a lui Delacroix. Courbet pășește pe scena artistică în sunete de trîmbiță. « Iată — scrie Théophile Silvestre — un original care de zece ani încoace face mai multă vîlvă decît douăzeci de celebrități cu găștile lor cu tot. Unii îl văd ca pe personificarea unei arte noi, un Caravaggio care luptă cu imaginația în numele realității și ruinează autoritatea Rafaelilor noștri de contrabandă; alții îl socot un fel de peticar al artei, culegînd adevărul din noroiul rigolelor și aruncînd în desaga lui zdrențele școlii romantice și perucile Academiei; există fanatici care-l așază mai presus de toți artiștii vremii noastre și el însuși jură pe cele mai sfinte lucruri că n-are nici un rival demn de a se lua la întrecere cu el. Oamenii de lume îl disprețuiesc, criticii îl batjocoresc, artiștii rîd de el, actorii îl imită și publicul aplaudă ». <sup>1</sup>

Vîlva aceasta îl incită și-l amuză pe vigurosul Courbet; în 1855, cînd cele mai bune lucrări ale sale sînt refuzate la Expoziția Universală, el închiriază o cameră, o intitulează *Muzeul particular* și scrie mare pe ușă: *Realismul*. Apoi dedesubt, cu litere mai mici: « Gustave Courbet, 40 de lucrări, 1 franc intrarea. »

Zgomotosul artist, care are o încredere nelimitată în puterile sale, posedă o credință și un mesaj: este un democraț convins și militant, un realist în viață și în artă: « a ști pentru a putea — scrie Courbet în *Prefața Catalogului* său — acesta a fost gîndul meu. A fi în stare de a exprima moravurile, ideile, aspectul epocii mele, potri-

vit cu judecata mea; a fi nu numai un pictor, dar și un om, într-un cuvânt a face artă vie, acesta este scopul meu ».

Și într-adevăr, arta lui Courbet este prin excelență actuală. Courbet nu mai pictează tablouri istorice (cel puțin din clipa în care capătă deplina conștiință a artei sale). Iată câteva dintre titlurile pînzelor lui: *O înmormîntare la Ornans* (satul natal al pictorului), *Spărgătorii de piatră*, *Țăranii din Flagey*, *Domnișoarele din sat*, *Luptătorii*, « *Bună ziua, domnule Courbet* », *Femeie torcînd*, *Atelierul pictorului*.

Courbet pictează astfel realitatea cotidiană și umilă, aceea a cărei înfățișare poate constitui un protest în vremea aceasta de îmbuibare și nedreptate. Și protest este într-adevăr opera lui Courbet; dovadă stă faptul că artistul refuză decorația pe care împăratul i-o trimite. Căci Courbet are un crez politic îndrăzneț și violent; el vorbește în numele claselor împilate din care a ieșit el, țăranul din Ornans, pe acestea le pictează cu o veselie dîrză și sănătoasă, cu o nădejde neînfrîntă.

Cînd izbucnește Comuna, în 1871, Courbet se bate pe baricade și, în scurtele zile de triumf popular, ia parte la dărîmarea coloanei Vendôme, simbolul dictaturii bonapartistice. Dar iată că bancherii vin iarăși la putere, Courbet este chemat în fața Consiliului de război și condamnat să plătească enorma amendă de 300.000 de franci pentru a fi păgubit bunul public. . . Bruyas, care-l descoperise și fusese primul lui cumpărător, îl apără cît poate, dar degeaba. Pictorul, pentru a-și plăti datoria, ar trebui să lucreze pînă la sfîrșitul vieții sale pentru stat. Deznădăjduit, Courbet fuge în Elveția, unde moare șase ani mai tîrziu, în vîrstă de cincizeci și opt de ani.

Delacroix ia contact cu pictura lui Courbet în 1853. Reacția maestrului este extrem de violentă: oroare și admirație se amestecă. « Mă uimit — scrie el în *Jurnal* — vigoarea și relieful tabloului său. . . dar ce tablou, ce subiect! Vulgaritatea formelor n-ar fi nimic; vulgaritatea și nulitatea gîndirii sînt înspăimîntătoare. . . peisajul este de o forță extraordinară. . . fondul ucide figurile. . . O! Rossini, o! Mozart, o! genii inspirate care scoateți din lucruri numai atît cît se cuvine a arăta spiritului! » (15 aprilie 1853). Apoi trec doi ani, doi ani în care vom 210

vedea că Delacroix își pune zi de zi problema raportului dintre artă și realitate. În 1855 el notează iarăși în *Jurnalul* său: « Mă duc să văd expoziția lui Courbet (este vorba de faimosul *Muzeu particular*). Stau singur mai bine de o oră și descopăr în pînza refuzată (*Atelierul*) o capodoperă: nu mă puteam smulge de lîngă ea. A făcut progrese enorme. Am admirat și *Înmormîntarea*. În tabloul acesta personajele sînt claie peste grămadă, compoziția nu este bine înțeleasă. Dar amănuntele sînt superbe: preoții, copiii din cor, potirul cu agheasmă, femeile înlăcrimate etc. În *Atelier*, planurile sînt bine înțelese, e aerat și execuția este remarcabilă: șoldurile, pieptul, pulpele nudului, femeia cu șal din primul plan. . . A fost refuzată una dintre lucrările cele mai de seamă ale vremii acesteia; dar Courbet nu este un om să se descurajeze pentru atîta! » (3 august 1855).

Cînd Delacroix protestează împotriva artei lui Courbet, el protestează efectiv împotriva a ceea ce se va numi foarte curînd « naturalismul ». Artă trebuie să se inspire din realitate, dar nu s-o copieze pe aceasta: « arta pictorului este tot atît de deosebită de aceea a unui rece copist pe cît e de deosebită declarația Fedrei de scrisoarea trimisă de către o fetișcană iubitului ei » (12 octombrie 1853). « Natura — spune Delacroix — nu este decît un dicționar. Pentru a înțelege bine sensul acestei fraze, trebuie să ne gîndim la foloasele obișnuite și numeroase ale dicționarului: într-această căutăm sensul și etimologia cuvintelor, din el extragem toate elementele care compun o frază sau o povestire; dar nimeni, niciodată n-a considerat dicționarul ca pe o compoziție, în sensul poetic al cuvîntului. Pictorii care ascultă de imaginație caută în dicționar elementele potrivite concepției lor; ajustîndu-le cu o anumită artă, ei le dau chipuri noi. Acei fără de imaginație copiază dicționarul; de aci rezultă o mare banalitate, care pîndește mai ales pe pictorii naturii neînsuflețite, de pildă pe peisagiști; mulți socot ca un triumf să nu-și arate personalitatea. Tot privind și copiind, ei uită să simtă și să gîndească. » <sup>1</sup>

Delacroix condamnă efectiv « naturalismul », adică copierea fără discernămint și fără alegere a realității;

acest cuvînt nefiind încă inventat, Delacroix îl întrebuințează pe acela de « realism ». Naturalistului ce avea în curînd să vie îi este adresată următoarea apostrofă: « blestemat realist, încerci oare să-mi produci o asemenea iluzie încît să-mi închipui că asist în realitate la spectacolul pe care pretinzi că mi-l oferi? »

În 1853, într-o notă a *Jurnalului* său, Delacroix face critica acestui fals realism și cere artei să exprime esențialul și caracteristicul, ceea ce noi numim astăzi « tipicul ». « Scrupulul de a nu arăta decît ceea ce se află în natură face ca pictorul să fie totdeauna mai rece decît natura pe care își închipuie că o imită; natura nu este de altfel totdeauna interesantă din punct de vedere al ansamblului. Dacă fiecare amănunt are o perfecție pe care aș numi-o inimitabilă, în schimb, întrunirea acestor amănunte nu produce un efect echivalent cu acela care rezultă din compoziție. . . astfel, numai acei care știu să lucreze fără model se pricep să-l folosească pe acesta atunci cînd îl au. . . este deci cu mult mai important pentru artist să se apropie de ideea care-l conduce decît să se lase dus de ideile întîmplătoare pe care i le sugerează modelul » (12 oct. 1853).

Cu toate aceste proteste îndreptate numai împotriva exagerării naturaliste careși pregătește terenul încă de pe vremea lui Balzac și a « amănuntelor liliputane » — cum le numește Delacroix — ale romanelor acestuia, Delacroix înaintează din ce în ce mai departe pe drumurile realismului. Un fapt hotărîtor care-l împinge pe această cale este și invenția daghereotipului în 1839. Fotografia atrage atenția asupra frumosului cotidian, a realității imediate și, în același timp, mărește amănuntele, le dă proporțiile halucinante ale unor fenomene grandioase și unice. Delacroix este fascinat de noua invenție. Un prieten al lui Pierret, Dutilleux, face excelente daghereotipe: Delacroix va poza de mai multe ori în fața obiectivului și îi va cere lui Dutilleux să fotografieze modelele sale în pozele pe care pictorul le indică. Fotografiiile lui Dutilleux par a fi nu acelea ale unor modele vii, ci ale tablourilor maestrului. « Realitatea a început să semene cu tablourile d-lui Whistler » — spunea Oscar Wilde. Realitatea seamănă cu tablourile lui Delacroix atunci cînd acesta o atinge cu mîinile sale imperioase și măiestre. Dar Delacroix nu ordonă numai



realității, ci se și supune ei. El stă și copiază cu răbdare și pasiune fotografiile lui Dutilleux; copiile acestea constituie, cum spune pictorul «demonstrația palpabilă a desenului după natură, despre care nu avem decît idei imperfecte». Și iată că astfel, prin influența indirectă a lui Courbet, prin invențiile tehnice ale vremii, dar mai ales prin evoluția socială și economică a epocii, punînd pe artist în contact cu realitatea violentă și vie a unei vremi de contradicții crescînde, Delacroix se apropie din ce în ce mai mult de această realitate al cărei jug ar vrea să-l scuture, dar care i se impune cu forța, seducția și evidența ei.

O dată cu întoarcerea către realism, Delacroix se depărtează și de vechiul lui izvor de inspirație: literatura. Spre sfîrșitul vieții sale, Delacroix este din ce în ce mai atras de lumea imediat înconjurătoare și se depărtează de marile subiecte poetice pe care romantismul i le impusese atîta vreme. Replica lui Degas, reprodusă de Ambroise Vollard în amintirile sale, ar fi putut fi dată și de bătrînul Delacroix al anilor 1855: «Nu e așa, domnule Degas, spunea un amator, că'n pînza aceasta se vede influența lui Maeterlinck? «Domnule, răspunse Degas — albastrul iese din tub, nu din călimară».<sup>1</sup>

«Să fii îndrăzneț cînd ai un trecut de primejdut, acesta este cel mai sigur semn al forței», spune Delacroix în *Jurnalul* său. Îndrăzneala aceasta, «semn sigur al forței», o aflăm și în ultima lucrare a aceluia care a fost Eugène Delacroix, în picturile murale din biserica Saint-Sulpice. Lucrarea aceasta i se încredințase lui Delacroix la 20 mai 1849. În luna octombrie a aceluiași an, pictorul alege, de comun acord cu preotul paroh, temele decorației uneia dintre capelele laterale ale bisericii. După ce Delacroix se apucase să facă schițele, intervin schimbări: capela, care urma să fie consacrată Sfîntului Ioan Botezătorul, este acum dedicată «Sfinților Îngeri». Preotul cere noi proiecte. Delacroix este plictisit de această lucrare înainte chiar de a o fi început. În sfîrșit, el alege trei subiecte: *Îngerul alungînd din templu pe Heliodor, Arhanghelul Mihai doborînd demonul*

și *Lupta lui Iacob cu îngerul*. Apoi, maestrul se apucă de alte lucrări. *Apollo* trece înaintea *Sfinților Îngeri*; după Triumful zeului Luminii vine rîndul Păcii și al binefacerilor ei; în sfîrșit Delacroix intră în vîrtejul Expoziției Universale; urmează emoțiile zilelor înfierbîntate și bucuria izbînzii. Din cînd în cînd lucrează cîte puțin la *Saint-Sulpice*. Dar zidurile capelei nu sînt bine pregătite pentru lucru: tencuiala este proastă și inaderentă; Delacroix cere ca ea să fie refăcută; apoi, o găsește umedă și prea proaspătă. Preotul nu vrea să-l lase să lucreze duminica, cînd pictorul s-ar simți « exaltat », cum spune el, de sunetele grave și dulci ale orgii, însoțind slujba. Și astfel timpul trece, progresele lucrării acesteia sînt mici și lente, drum șerpuit făcut cu neglijență de un om care nu se grăbește să ajungă la țintă. Și iată că în toamna anului 1857, i se acordă în sfîrșit autorizația să lucreze în timpul slujbei. Cu cîteva luni mai tîrziu, în 1858, Delacroix se mută în ultima lui locuință, în aceea care va fi casa morții sale: în strada Furstemberg, alături chiar de noua lui lucrare, în apropierea străzii Jacob, acolo unde, tînar, se certa cu scumpul Bonington, mort de mult. Și atunci, fiindcă lucrarea aceasta trebuia isprăvită, fiindcă îi sta la îndemînă, fiindcă, în sfîrșit, artistul reușise să se înfierbînte în contact cu ideea cea nouă și cu marile ziduri albe care i se ofereau în umeda lor prospețime, Delacroix se puse pe lucru. Și deodată o febră deosebită îl cuprinse, febra zilelor mari, a marilor sentimente și a marilor idei. În curînd lucrarea aceasta îi umple viața, îl obsedează, îl chinuie și-l încîntă: « pictura — scrie el — mă hărțuiește și mă torturează în mii de chipuri, ca ibovnica cea mai îndărătnică. De patru luni încoace mă scol în zori de zi și alerg către această muncă încîntătoare, ca la picioarele unei femei adorate ». Dar în zilele acestea de entuziasm fierbinte, se ivește iarăși boala: tusea cicălitoare care-l urmărește pe pictor în întîlnirile sale cu muza. În iarna anului 1857 se îmbolnăvește de a binelea. Colegii săi de la Institutul Franței îl consideră muribund. Și atunci, generoși, se hotărăsc să-i facă onoarea de a-l alege membru al acestei înalte instituții. Poate că de altfel nici acum n-ar întruni voturile necesare, dacă secția de muzică nu i le-ar acorda în întregime pe ale sale, auzind că pictorul « cîntă la vioară ».

Delacroix, care năzuise atît după această distincție, nu mai poate face acum vizitele academice cuvenite. Cînd află de alegerea sa, el scrie pictorului Alexis Périignon: «alegerea aceasta nu este rea pentru că a întîrziat: greutatea de a o obține i-a sporit valoarea; dar există un motiv esențial pentru care amînarea i-a răpit și sensul. Alegîndu-mă academician, n-am fost numit și profesor, căci tocmai aci ar sta primejdia în ochii doctilor noștri confrăți» (21 ianuarie 1857).

Și totuși, regretul acesta «de a nu fi profesor», de a nu putea adică transmite generațiilor viitoare în chip direct mesajul său este palid și estompat. Căci Delacroix știe că mesajul lui a fost încredințat celui mai bun porumbel al viitorului și că el va ajunge posterității. Omul îmbătrînit înainte de vreme rămîne senin și față de clevetirile momentului. Cînd în 1859, pînzele sale expuse la Salon trezesc furii și proteste întocmai cum provocaseră pe vremuri *Măcelul din Chios* sau *Moartea lui Sardanapal*, Delacroix nu se mai supără, ci surîde. Maxime du Camp, prietenul lui Flaubert, îi dă cu această ocazie un sfat, și anume: «să părăsească pictura și să se întoarcă la lucrările literare care-i plac și la muzica pentru care dovedește vocație».

Delacroix nu se mînie. La șaiszeci și trei de ani, după ce umpluse zidurile Franței cu imagini tulburătoare, strălucite și adînci, se mai putea oare mîhni de asemenea șchioape judecăți, de asemenea nesăbuite ironii? Pictorul nu se arătase dezarmat în fața lor nici la douăzeci de ani, dar apoi acum?

Din vremea acestor lupte tîrzii, ajunse la conștiința lui Delacroix ca niște slabe și îndepărtate ecouri, nera rămăs un foarte frumos portret; el este opera unui pictor al vremii, care la pictat însă cu vorbe și nu cu culori. Odilon Redon, pictorul florilor avea, în 1859, cînd lă cunoscut pe Delacroix, numai nouăsprezece ani: «Cînd l-am văzut — spune el — pentru prima oară pe Eugène Delacroix, era frumos ca un tigr; aceeași mîndrie, aceeași finețe, aceeași forță. Ne aflam la un bal oficial. Fratele meu Ernest îmi arată un om mărunt, delicat, stînd în picioare singur, în fața unui grup de femei așezate, în salonul de dans. Avea un păr negru, lung și mătăsos, umerii căzuți, pieptul bombat... maestrul ridică asupra noastră niște ochi care

clipeau, privire unică, mai strălucitoare decât lustrele . . . către el înaintă Auber, directorul Operei care-l prezintă unei foarte tinere principese Bonaparte — doritoare, spunea Auber, să cunoască un mare artist. Iată-l, nu e prea voinic, răspunse surîzînd și înclinîndu-se Delacroix . . . Cînd plecă, ne luarăm după el. Străbătu Parisul nocturn singur, cu capul plecat, umblînd ca o pisică pe marginea îngustă a trotuarului. Se opri în fața unui afiș pe care scria « tablouri ». Îl citi, apoi porni din nou cu visul său, adică cu ideea lui fixă. Străbătu orașul și ajunse în strada La Rochefoucauld, la ușa unei case unde nu mai locuia de doi ani. Ce zăpăceală! Se întoarse calm, cu gîndurile sale, pînă în străduța Furstemberg, loc liniștit unde-i era acuma casa.<sup>1</sup> Trecătorul halucinat al « Parisului nocturn » era însoțit de o idee obsesivă: aceea a mării lui lucrări de la Saint-Sulpice. « Inima mea bate mai repede cînd mă aflu în fața marilor ziduri pe care urmează să le pictez », scria în *Jurnalul* său Delacroix în 1854 (30 iunie). Acuma, în fața zidurilor de la Saint-Sulpice, inima pictorului aleargă într-un galop sălbatic. Tensiunea aceasta crește, ultima flacără a trupului subțire și istovit este atît de mare încît este gata să-l consume pe omul care este și cauza și obiectul ei. În anul 1857, Delacroix se îmbolnăvește; el stă treisprezece luni în casă. În primăvara anului următor iese pentru prima oară pe stradă, face un drum scurt, sprijinit de Jenny, apoi se întoarce fiindcă i se pare că-l suflă prea tare vîntul. În august se duce la Plombières, apoi la Strasbourg, în sfîrșit la Champrosay unde pare a se îndrepta. În 1859 se apucă regulat de lucru. În 1860 este atît de obosit încît în iulie, la Dieppe, pe malul mării, dîrdîie de frig și-și petrece serile înfășurat în tartane, cu cărămizi calde la picioare. La Paris, în « această prăpastie rău mirositoare care ne mănîncă zilele » n-are mai pași nicicînd de n-are fi zidurile de la Saint-Sulpice care-l atrag cu o forță magnetică. În 1860, pictorul se instalează la Champrosay; în fiecare dimineață se scoală la ora patru, ia trenul, vine la Paris și lucrează fără întrerupere pînă seara. Cînd lumina scade, el se întoarce la țară, ia o cină ușoară și se culcă la ora opt.

<sup>1</sup> Odilon Redon, *A Soi-même*.

Regimul acesta spartan pare să fi făcut bine sănătății sale. « Nimic nu mă încântă în aceeași măsură ca pictura, îi scrie el lui George Sand. Și iată că, după alte toate, datorită ei, am și o sănătate de om de treizeci de ani. Pictura este unicul obiect al gândurilor mele. Mă adâncesc în munca mea ca Newton . . . în vestita cercetare a gravitației (mi se pare) ».

Sănătatea lui Delacroix este numai aparentă și el este conștient de lupta pe care o dă voința lui de fier cu trupul său istovit. « Ceea ce mi se părea ușor de departe — îi scrie tot lui George Sand (1 ianuarie 1861) — prezintă cumplite și neîncetate greutăți. Dar cum se face oare că această luptă veșnică în loc să mă răpună, mă întărește, în loc să mă descurajeze, mă mîngîie, și mi umple toate clipele chiar cînd am părăsit-o? . . . Nobilă dăruire a tuturor zilelor grelei bătrîneți care îmi îngăduie să birui durerile trupului și mîhnirile sufletului! »

Munca a constituit pentru Delacroix totdeauna obiectul unui cult. Ea devine în ultimii ani ai vieții sale unicul lui bun, acela pe care-l depune întreg la picioarele picturii. Dar și munca ia forma tuturor activităților lui Delacroix: forma luptei.

Delacroix se luptase toată viața. În tinerețe se luptase cu visurile lui haotice care puseseră între el și realitate un vâl gros de fantezie. Lucrînd, subțiasse vâlul și alungase arătările. Apoi, după ce se construisese pe sine, începuse să se lupte cu dușmanii, cu invidia, cu prostia și cu răutatea lor. În sfîrșit, în sînul artei lui chiar, apăruseră conflictele. Pictorul înțelesese curînd că romantismul tinereții sale era numai o etapă care trebuia depășită; revelația antichității nu putea constitui decît un corectiv, căci clasicismul era și el o formulă uzată; și astfel, Delacroix ajunse, pe căi ocolite, prin grele suferințe, prin sălbatice încăierări, la realismul dramatic și pasional al ultimelor lui opere. Dar iată că acum, cînd avea siguranța că are ceva de spus și că știe cum trebuie să rostească adevărurile sale, trupul lui ostenit și bolnav nu mai voia să-l asculte. Și atunci, Delacroix se luptă iarăși cu sine, ca în tinerețe, se luptă cu boala care zace în el, cu moartea care-l pîndește.

Lupta aceasta îndelungă și sfîșietoare o exprimă Delacroix într-o triplă imagine a destinului său; ea împodo-

bește cei doi pereți și plafonul capelei Îngerilor din biserica Saint-Sulpice. Iată, de pildă, pictat pe bolta micii capele, pe *Arhanghelul Mihai doborînd demonul*. Pe un cer albastru și trandafiriu, care aruncă în infinit spațiul restrîns al bolții, se proiectează tînărul arhanghel și marile lui aripi translucide, asemenea acelorale ale unui fluture. Dintr-o lovitură a piciorului său gol, arhanghelul aruncă în prăpastia răului pe Lucifer, demonul înfrînt, care se prăbușește o dată cu șerprii invidiei și ai urii.

Pe zidul din dreapta, aflăm că *Îngerii lău alungat din templu pe Heliodor*, demnitarul sacrilegiu, pătruns în altar pentru a fura comoara sfîntă a templului din Ierusalim. În timp ce poporul se roagă și plînge, dreptatea intră pe ușă sub chipul unui arhanghel călare; acesta îl calcă pe Heliodor în picioarele calului, pe cînd alți doi îngeri biciuiesc cu nuiete de foc trupul lacom al hoțului care zace printre bogățiile rîvnite ce lău dus la pierzanie. În primul plan vedem coiful de aur al lui Heliodor, dublat cu roșu, încrustat cu rubine, încunat cu pene de struț albastre, atît de strălucitor încît adună în el, ca într-un mănunchi, toată strălucirea pînzei: reflexele platoșei de aur a arhanghelului, aceleale ale mantiei sale viorii și ale tuturor petelor de vermillon, de ocru, de ruginiu și de verde care joacă în imensa pictură.

Dar a treia imagine, aceea care împodobește zidul din stînga al capelei, are o semnificație deosebită: ea nu mai înfățișează, ca primele două, victoria binelui asupra răului, ci lupta omului cu sine și valoarea eroică a acestei lupte. În 1822, tînărul Delacroix, în vîrstă de douăzeci și șase de ani, scrisese în *Jurnalul* său: « Ah! dacă sufletul năar avea de luptat decît cu trupul! Dar el mai are și înclinări demonice și ar trebui ca una dintre părți, cea mai subțire, dar și cea mai divină, să lupte cu cealaltă, fără de răgaz ».

Fără de răgaz luptă Îngerul cu Iacob. Scena se petrece într-un peisaj miraculos. În colțul din dreapta se pierd în zare turmele pe care Iacob le-a trimis în dar fratelui său Esau: capre, oi, vaci, berbeci, măgari și cămile. Ele se depărtează înghițite de norul auriu-roșietic al nisipului. În primul plan se află o pădure de stejari printre care se ghicesc în fund stînci trandafirii. Sînt arbori mari, 210

hrăniți cu o sevă enormă, dar chinuiți, luptînd cu moartea care-i pîndește și a început să usuce imensele crengi ruginii și strîmbe. Pădurea este năpădită de ierburi înalte de un verde intens; dar și printre acestea se află fire roșii, uscate, prevestitoare ale sfîrșitului. Într-un colț zac veșmintele pe care Iacob le-a lepădat pentru a se lupta mai bine: o mantie roșie și albastră, o pălărie, lancea, plosca și săgețile. Și Iacob luptă aproape gol. Omul este un țăran puternic și greoi. Pe trup a păstrat o blană de oaie, o blană de cioban; mijlocul îi este încins cu o cingătoare, în picioare are obiele, părul stă vîlvoi, și toată ființa lui pare încordată într-o sforțare supremă. Cu desăvîrșire deosebit de Iacob este Îngerul: acesta e un tînăr Apollo, adolescent athletic care-l apucă pe Iacob ușor, cu o grație ironică și puțin îngrijorătoare. E drapat în pînze fluide, viorii, străjuir de două mari aripi cenușii. Îngerul e feminin și misterios, tot deodată întrupat și imaterial.

Îngerul nu vrea să-l înfrîngă pe Iacob, căci acesta e sortit unui mare destin: el va fi întemeietorul neamului lui Israel; Îngerul vrea numai să-l învețe pe Iacob prețul luptei, al sforțării și al jertfei. Și lupta, și sforțarea, și jertfa aci își au locul, pe pămînt, printre arborii aceștia noduroși și printre înaltele ierburi, imagini ale luptei pe care natura o dă în fiecă clipă cu sine și cu moartea care o pîndește.

Și iată că printre aceste picturi bisericești, al căror farmec patetic nu mai poate fi uitat de oricine le-a văzut vreodată, impresia care copleșește pe spectator nu este aceea a unei divine transcendente, ci mai degrabă a ceea ce aș îndrăzni să numesc «laicitatea lor eroică». În 1858 (26 mai), pe cînd Delacroix, suit pe schelele de la Saint-Sulpice, picta cu sufletul la gură *Lupta lui Iacob cu Îngerul*, el nota în *Jurnalul* său: «declar că nu cred în acea mică persoană numită suflet cu care am fi dăruți. » (26 mai).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Roger Garaudy, în lucrarea sa *La théorie matérialiste de la connaissance* (Presses universitaires, Paris, 1953), observă că materialismul este o poziție combătută de burghezie de-a lungul secolului al XIX-lea, «ca și cum — spune Garaudy — această clasă ar fi folosit materialismul pentru a cuceri puterea și idealismul pentru a o păstra» (pag. 331). Trebuie observat că Delacroix se situează și aci pe poziții deosebite de acelea ale burgheziei conservatoare a veacului său.

Și fiindcă crede astfel, sau mai bine zis nu crede, picturile voltairianului Delacroix nu pot fi picturi creștine; din contemplarea lor nu se va degaja un îndemn către absolut; ele nu vor vorbi despre « viața de dincolo », ci despre viața de aci, de pe pământ, despre lupta omului cu sine și cu lumea. « Artă este un curaj », spunea Hugo. Delacroix știe acest lucru și-l exprimă în toate chipurile, el, pentru care lupta fusese forma unică a existenței. Și de aceea, picturile lui Delacroix sînt ceea ce Stendhal numea « o morală construită ».

În luna august 1861, Delacroix încheie lucrările de la Saint-Sulpice, pune să scoată schelele, oferă lucrarea sa privirilor publicului. Și iată că mărturisirea pictorului, suprema lui autobiografie nu-ntîmpină decît răceala, cînd ostilă, cînd sarcastică, a spectatorilor. Cine erau aceștia? Ei erau stăpînii clipei de față, burghezii. În 1846, Baudelaire dedicase, ironic și amar, cronica Salonului său « Burghejilor », care și impuneau gustul în artă. În 1865, Marx definește în chip genial, într-o scrisoare către Schweitzer, gustul burghezului: « Micul burghez — spune Marx — se compune . . . din *pe de o parte și pe de altă parte* . . . El este contradicția personificată. Și dacă pe deasupra mai e și spiritual . . . va învăța curînd să jongleze cu propriile sale contradicții și să le transforme, după împrejurări, în paradoxe frapante, strigătoare, uneori scandaloase, alteori strălucitoare ».<sup>1</sup>

Pentru că plutește între *pe de o parte și pe de altă parte*, burghezul anilor 1861 nu poate tolera cu nici un chip gravitatea eroică a picturilor lui Delacroix. Eroismul este o formă violentă a opțiunii: o rupere de echilibru, o răscoală. Burghezii care privesc *Lupta lui Iacob cu Îngerul* înțeleg că aci este vorba de o răzmeriță. Ce vor face? Vor protesta? Vor pedepsi pe artistul impertinent și nesăbuit care a îndrăznit să picteze această imagine a răscoalei? Burghezul, îndemînat și victorios, se hotărăște să nu mai strige; el preferă să se închidă într-o indiferență disprețuitoare.

<sup>1</sup> K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P., 1953, pag. 242



Dar Delacroix depășise vîrsta indignărilor. Indiferenței publicului, el îi opune platoșa dură a răcelii lui încheiate în anii multelor sale dureri și încrederea fierbinte în viitor ascunsă înăuntru. Acuma ar vrea să mai apuce să trăiască. Un vis vechi se redeșteaptă în bătrînul bolnav și mîndru care se căznește să nu-și încovoie trupul sub tusea lui uscată: să meargă în Italia. Veneția, Padova, Bolonia, Florența și Roma, locuri visate în tinerețe pe cînd, în atelierul lui Guérin, Eugène se silea să alcătuiască proiecte pentru premiile și concursurile oficiale. La Veneția, Padova, Bolonia, Florența și Roma ar vrea acuma să se ducă. Să vadă picturile lui Tizian, sub cerul umed al lagunei, frescele lui Giotto la Padova, în mica capelă dei Scrovegni, intimă ca o cămăruță, auritele colonade de la Bolonia, asemenea unei pergole, pictate de Veronese, Davidul lui Michelangelo proiectat pe cenușul roșcat al lui Palazzo Vecchio din Florența și terasele grădinii Pincio, unde printre cipreși se adăpostesc perechile îndrăgostite de la Roma.

Febril visează în 1862 bătrînul Delacroix la aceste îndepărtate minuni. Cînd era tînăr, nu avusese destui bani ca să ajungă la ele. Acum ar putea pleca. Se hotărăște chiar să plece. Cu ochii pe hartă, face socoteala timpului și scrie pe cîte o hîrtie popasurile necesare. Dar, după ce a fixat toate etapele și a luat toate măsurile, o oboseală îl cuprinde. E bătrînețea și boala, fiecare în parte și amîndouă deodată, și o indiferență, o silă, o lene îl împing către fotoliul lui vechi unde, învelit în tartane, închide ochii și visează și apoi adoarme și visează iar.

În 1862 mai pictează totuși: lucrări mai mici și două pînze mari care sînt, ca și proiectele sale, o revenire la ideile tinereții. Una este intitulată *Botzaris năvălind în lagărul turcesc*, ultim cîntec al filoelenului de odinioară; cealaltă: *Perceperea impozitelor la arabi*, amintire a zilelor fierbinți cînd tînărul Eugène pornise călare prin deșert, către Meknes.

În februarie 1863 se îmbolnăvește de-a binelea. Febra nu-l mai părăsește niciodată, tusea se îndesește, și el, mîndrul și cochetul Delacroix, care-și ascundea mizeriile fizice cu aceeași grijă cu care-și ascundea chinurile sufletului, se pomenește scriind într-o zi lui Andrieu: «Nu mă pot lăuda cu sănătatea. Guturaiul, care mă ține de

trei luni, nu mi trece. Am și căzut, m-am lovit de colțul unei mese; zguduirea aceasta mi-a făcut mult rău. Mă dor și ochii, nu pot citi și nici lucra » (21 mai 1863). Când se mprimăvărează, pleacă la Champrosay. În tren se întâlnește cu un cunoscut. Se bucură; verdele proaspăt al cîmpului și cerul albastru deschis îl înveselesc. Și atunci face un lucru grav și neîngăduit: stă de vorbă, se însuflețește, râde. Îndată ce ajunge acasă, i se face rău, leșină. Jenny se sperie, cheamă doctorul. Apoi, încetul cu încetul, toate îl părăsesc: și somnul, și pofta de mîncare și pofta de lucru. Delacroix este lucid în nenorocirea lui: înțelege. Fără să spună nici un cuvînt se tîrăște din casă în grădină și din grădină în casă. Jenny, speriată, îl îndeamnă să se întoarcă la Paris. În iunie, cînd revine în apartamentul său din strada Furstemberg, nu poate urca scara, gîfîie, e dus aproape pe brațe. Urmărit de moarte, fuge: se duce iarăși la Champrosay. Acuma e vară plină. Seva puternică urcă în grădina parfumată, unde înfloresc nalbele, margaretele, zorelele și glicinele marilor buchete. Atîta tînără forță face bine bătrînului istovit. O nădejde nouă se urcă și în sufletul lui și în acela, înspăimîntat, al lui Jenny. « Ah, dacă mă fac bine — îi spune el într-o zi femeii — voi picta lucruri uimitoare: simt cum îmi fierbe creierul. »

Dar spre sfîrșitul lunii, răul se întoarce și mai vijelios. Acum nu poate mîncă mai nimic. E atît de descărnăt încît pare un schelet pe picioare. Se întoarce iarăși la Paris. Aci vine într-o zi să-l vadă doamna de Forget. În anul acesta se poartă fustele largi, foarte largi, atît de largi, încît eleganta prietenă a pictorului, cînd se așază pe patul lui și ia între mîinile ei mîna uscată a muribîndului, îl înăbușe sub mătăsuri. Delacroix o roagă să plece.

Într-altă zi sosește un membru al Institutului Franței. Este o vizită de etichetă făcută la patul unui coleg pe moarte, al unui concurent eliminat din arenă. Delacroix nu-l primește: « Doamne — spune el — oare nu m-au plictisit destul, nu m-au batjocorit destul, nu m-au făcut destul să sufăr? »

Apoi, dorește să-și facă testamentul. E chinuit de gîndul multelor lui opere rămase în atelier și de acela al soartei lui Jenny, singura tovarășă a zilelor marii așteptări.

Răsufînd greu, pe șoptite, gemînd, dictează la 3 august notarului ultimele sale dorinți. Apoi se liniștește. Un surîs subțire, amar și ironic, apare pe fața lui suptă în care ochii chinezești desenează două mici linii negre și oblice.

În noaptea din 12 spre 13 august nu mai poate de fel răsufila. I se pun perne sub cap. Stă aproape așezat. Acum își deschide ochii mari și o privește pe Jenny. Femeia îi ține mîinile într-ale sale, le freacă pentru a încălzi degetele reci și albastre. Noaptea trece astfel. În zori sună clopotele de la Saint-Germain-des-Près. Delacroix pare a le mai auzi. Apoi, la ora șapte, alunecă pe perne. Se sfîrșise. « Și astfel muri, aproape surîzînd, la 13 august 1863, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, pictor care avea un soare în cap și furtuni în inimă, care cîntase timp de patruzeci de ani pe întreaga claviatură a patimilor omenești și al cărui penel măreț, cumplit sau gingaș, trecea de la sfinți la războinici, de la războinici la amanți, de la amanți la tigri și de la tigri la flori. » <sup>1</sup>

Cînd executorii testamentari ai lui Delacroix, Piron și notarul Legrand, inventariară atelierul pictorului, ei aflară cu uimire șase mii de desene, schițe și picturi rămase pînă atunci necunoscute. O muncă uriașă de pregătire era închisă și ascunsă în cartoanele prăfuite. « Spontanul » și « grăbitul » Delacroix, care fusese învinuit o viață întreagă de a nu fi adîncit meseria, lucrase ca un ocnaș. Cu o minuție, o conștiință și o vrednicie moștenite de la bunicii săi, meșterii tîmplari din cartierul Arsenalului, Delacroix pregătise fiecare pînză, făcuse zeci de ipoteze, zeci de studii de amănunt și de ansamblu, zeci de schițe de culoare și de tonalitate. Și iată că prietenii și discipolii săi, setoși de a oferi pictorului o revanșă postumă, strîng în sălile palatului Drouot imensa moștenire artistică lăsată de maestru. Expoziția se deschide în luna februarie 1864. Pe pereți se află opt sute cincizeci și opt de lucrări. La 17 februarie, cînd se pun în vînzare tablourile expuse, oamenii se înghesuie, se bat, se calcă în picioare: « O turmă urmărită

de lupi nu intră cu mai multă grabă în țarc », scrie Silvestre. Vânzarea la mezat aduce de patru ori mai mult decît prevăzuseră organizatorii ei. Silvestre își amintește atunci amarul citat din Molière pe care Delacroix avea obiceiul să și-l aplice: « te iert, cu condiția să mori ».

Posteritatea nu numai că l-a iertat pe Delacroix, ea a primit mesajul lui. Pictura modernă izvorăște din opera lui Delacroix, care a hrănit curente multiple și divergente. Colorismul modern a beneficiat de paleta lui și s-a inspirat din ea; impresionismul i-a folosit descoperirile tehnice; pictura abstractă a dezvoltat unele dintre principiile compozițiilor sale. Un an după moartea lui Delacroix s-a născut Toulouse-Lautrec și, pe cînd Ingres închidea ochii, pe lume venea Bonnard.

Și totuși, din mesajul lui Delacroix aceștia au pierdut unele elemente: acelea pe care Delacroix le numea, ca un cartezian ce era, « rațiunea » sau « ideea ». Pictura modernă a dezvoltat numai latura ei formală; ea a pierdut însă simțul conținutului. Transformînd « subiectul » în « motiv », pictorii moderni au fixat pe pînzele lor aspectul senzorial și senzual al realității și au renunțat să-și proclame ideea; astfel făcînd, ei au încetat să participe la viața colectivă, s-aducă oamenilor mesajul lor. Dar orice artă mare este o artă a mulțimilor. Din uriașul lor suflu se hrănesc operele ei. Cele mai frumoase dintre ele sînt cele adresate lor. Adînc înfiptă în realitatea concretă și caldă a unui pămînt, opera de artă trebuie să crească din acesta și să hrănească cu fructele sale dulci poporul.

Astfel stă astăzi opera lui Delacroix în fața noastră: bogată în idei, strălucită în culoare, variată, fantastică și adevărată, ea este rodul unei mari strădanii și al unui puternic geniu.

CUVÎNT ÎNAINTE .....	5
I. Moartea Mamei .....	8
II. Barca lui Dante .....	26
III. Măcelul din Chios .....	50
IV. Cele trei Glorioase .....	72
V. Călătorie în Maroc .....	110
VI. Sub Semnul lui Hamlet .....	135
VII. Triumful lui Apollo .....	164
VIII. Lupta lui Iacob cu Îngerul .....	193



**Au apărut:**

- |                    |                              |
|--------------------|------------------------------|
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Manet            |
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Cézanne          |
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Van Gogh         |
| ANTONINA VALLENTIN | • Pablo Picasso              |
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Toulouse-Lautrec |

**Vor apărea:**

- |                    |  |
|--------------------|--|
| GEORGE OPRESCU     | • Géricault  |
| RODIN              | • Arta (convorbiri reunite de Paul Gsell)                    |
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Seurat   |
| ANTONINA VALLENTIN | • Leonardo da Vinci  |
| VASARI             | • Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți |
| HENRI PERRUCHOT    | • Viața lui Gauguin  |
| ANDRÉ SALMON       | • Viața pasionată a lui Modigliani                           |

Redactor responsabil: NINA STĂNCULESCU  
ZAMFIRESCU

Tehnoredactor: MIHAELA BUȚAN

---

*Dat la cules 11.07.1967. Bun de tipar 31.01.1968 Apărut 1968.  
Tiraj 13000+40 ex. broșate. Hirtie offset A de 80g/m<sup>2</sup>. Ft.  
24/600×920. Coli ed. 12,65. Coli de tipar 9,5. Comanda 4161.  
A. nr. 8874. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bi-  
bliotecile mici 7.74/76.*

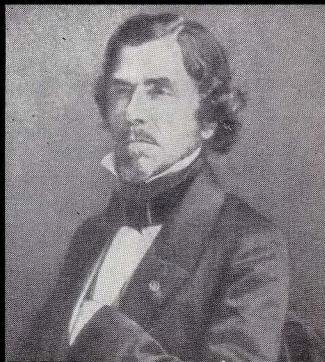
---

Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Șerban  
Vodă, 133, București, Republica Socialistă România



Biografii. Memorii. Eseuri

# delacroix



Delacroix este cel mai sugestiv dintre toți pictorii; operele sale, chiar cele de mîna a doua sau inferioare, te fac mai mult să gîndești și-ți readuc în minte sentimente și gînduri poetice pe care, o dată cunoscute, le credeai pentru totdeauna îngropate în noaptea trecutului.

BAUDELAIRE

Delacroix a fost ceea ce am putea numi, pe drept cuvînt, un geniu universal, și pare evident că termenul de «romantic» este prea strîmt pentru a-l defini, în afară de cazul în care alegem altă alternativă, aceea de a redefini «romantismul».

HERBERT READ